

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte



Título: La representación de La Habana en los filmes *Memorias del subdesarrollo* y *De cierta manera*

Autor: Verónica Alonso Coro
Tutor: Fernando B. González García

Fecha: 5 de julio de 2021

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte



Título: La representación de La Habana en los filmes *Memorias del subdesarrollo* y *De cierta manera*

Firma autor

Firma tutor

Resumen

La ciudad de La Habana, en sus dimensiones visuales y reflexivas, es una presencia insoslayable en el panorama audiovisual de las primeras décadas de la Revolución cubana. Los filmes seleccionados en el presente trabajo, *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) y *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974), lo patentan al proponer visiones particulares de los cambios urbanos involucrados en sus tramas. Mediante herramientas propias de los estudios sobre imaginarios sociales y urbanos, análisis fílmico y una observación del contexto histórico y cinematográfico particular en que se desarrollan las obras escogidas, tales visiones, posturas e ideas, son puestas de relieve y analizadas.

Índice

Resumen	1
Introducción	3
Estado de la cuestión y metodología	4
Hipótesis	7
Objetivos	7
Capítulo 1. El cine, la ciudad y la Revolución	10
1.1. Cine y ciudad, una relación multidimensional.....	10
1.2. El discurso cinematográfico como creador y transmisor de imaginarios urbanos..	12
1.3. Entre ciudad imaginada y ciudad real. Binomios, conflictos y discurso institucional en la “Habana nueva”	15
1.4. Sociedad nueva, cine nuevo. Panorámica del cine cubano 1959-1974, centralidades y heterodoxia	20
Capítulo 2. Análisis del discurso urbano en <i>Memorias del subdesarrollo</i> y <i>De cierta manera</i>	25
2.1. Visiones de un panorama urbano en construcción. La ciudad como laboratorio	25
2.1.1. Complejidades y utopías tras el binomio construcción-destrucción	26
2.1.2. Palabra y experimento urbano	30
2.1.3. Higiene, orden y control en la ciudad en construcción	32
2.2. Hombre nuevo y ciudad, afectos y desarraigos: un análisis de los personajes de Sergio y Mario.....	35
2.3. Islas en el trópico. La puesta en visión de territorios urbanos	42
Conclusiones.....	49
Referencias	51
Filmografía	53
Bibliografía complementaria	54

Introducción

En la modernidad, el cine y los grandes procesos políticos de transformación han tenido en común el ser eminentemente urbanos. El audiovisual tuvo su surgimiento en la ciudad y como tal se dedicó desde sus primeras exploraciones a captarla, describirla, representarla. Este medio ha contribuido a modelar individual y colectivamente las ideas, construcciones, esperanzas y expectativas sobre la vida del ciudadano moderno.

Por su parte, las revoluciones y la cubana dentro de ellas, si bien han dirigido parte de sus esfuerzos a reestructurar y dignificar la vida rural, han nucleado sus sistemas institucionales en espacios urbanos. No han faltado en estos procesos preocupaciones sobre cómo plantear y construir las ciudades en función de mantener el control y la coherencia de las nuevas estructuras. Lo ocurrido tras el triunfo de la Revolución cubana no es excepción de ello. Tras la llegada de Fidel Castro y la élite directiva del movimiento revolucionario a La Habana el 8 de enero de 1959, el centro de atención que previamente había estado en el Oriente del país (campos, montañas de la Sierra Maestra), se trasladó a la ciudad capital.

En el panorama de instituciones fundadas inmediatamente por el nuevo gobierno destaca el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas), dos meses después del inicio de la Revolución. La premura con la que fue creado demuestra la prioridad que en medio de un convulso proceso de cambios se le otorgaba al cine, como arte pero también como medio de difusión. A la par del resto de las artes, el cine se sumó al impulso transformador, pero puede decirse que, a diferencia de las demás manifestaciones, su alcance fue (y es todavía a día de hoy) genuinamente masivo.

La producción cinematográfica de los primeros años de Revolución cubana ha sido ampliamente estudiada, al generar tanta curiosidad como pasión y nostalgia entre críticos, académicos, realizadores. La de los sesenta se ha llamado con frecuencia la década prodigiosa del cine cubano. En el extremo opuesto, se suele situar el decenio siguiente¹, marcado por una agudización de la censura y un aquietamiento de la euforia experimental que había movido a los cineastas en la etapa anterior.

¹ Ambrosio Fornet en 2001 acuña la frase *quinquenio gris* para referirse al periodo 1971-1976 en la política cultural cubana. Por su parte César López extiende el periodo de “oscurantismo” a toda la década mientras radicaliza su denominación a la de *decenio negro*.

Más allá de estas delimitaciones historiográficas ya tradicionales para tratar el fenómeno del cine cubano post 1959, es posible encontrar al interior de la producción de cada cineasta rasgos y cuestiones que si bien responden a condicionamientos generales, logran esquivar etiquetas y estrictos bordes cronológicos. De manera similar, cuando, en lugar de historiar de forma descriptiva y con intereses generalizadores la producción cinematográfica cubana de la etapa, se pretende analizar un tema que atravesase autores y periodos, las divisiones pre establecidas se tornan mayormente obsoletas.

Juan Antonio García Borrero, en el apartado *Cine cubano, historia, historiografía y postmodernidad* de su volumen *Otras maneras de pensar el cine cubano* (2011, pp. 12-19), insiste sobre la necesidad de diversificar los abordajes y aproximaciones al cine cubano, más allá de una postura positivista pre moderna. Si bien en los últimos años este deseo de García Borrero se ha visto cumplido en parte, gracias a estudios que insisten en incorporar abordajes teóricos y no meramente reproductivos o descriptivos, el camino sigue abierto e incontables temas y aristas inexplorados.

El presente trabajo pretende enmarcarse en este afán de diversificación, al abordar la representación de la ciudad en el cine de las primeras décadas de la Revolución cubana, a través del análisis de dos filmes paradigmáticos, *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) y *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974). El interés por dedicar un estudio a esta cuestión surge de la necesidad de revisitar, desde la contemporaneidad, el panorama cubano siguiente al triunfo de la Revolución a partir de perspectivas diversas. Tal motivación está moldeada no solo por la vigencia que tal pasado tiene en la cotidianidad actual del país y en su entorno cultural, sino también por las posibilidades no agotadas de actualizar los discursos sobre las grandes utopías del siglo XX. La ciudad nueva para el futuro y el cine revolucionario comprometido son dos de ellas.

Estado de la cuestión y metodología

Con el fin de abordar el objeto de estudio aquí propuesto se han tomado como puntos de partida las teorías sobre imaginarios sociales y urbanos, así como una selección de autores que analizan las conexiones entre cine y ciudad. En el primer grupo destacan Bronislaw Baczko (1991), Daniel Hiernaux (2007), Armando Silva (2006) y Ariel Camejo (2017). Mientras Baczko y Hiernaux construyen sus reflexiones de manera general, Silva y Camejo abordan realidades particulares, locales si se quiere. El primero analiza fenómenos

puntuales pertenecientes a distintos ámbitos latinoamericanos, mientras el segundo realiza en la introducción de su tesis doctoral un análisis centrado en la ciudad de La Habana.

En el mencionado grupo de autores que trabajan las conexiones entre cine y ciudad es necesario destacar a Gloria Camarero como compiladora del volumen *Ciudades americanas en el cine*, publicado en 2017 y a Stephen Barber (2006) con *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. En ambas obras pueden localizarse importantes puntos de partida y maneras de abordar la relación que se plantean entre lo urbano y lo cinematográfico, los cuales han funcionado como ideas base para abordar el objeto que aquí se trata. Respecto al tratamiento específico de La Habana en el cine, ha llamado la atención que la mayoría de los autores que tratan el tema se centran en el período de la década de 1990 y las temáticas de la ruina y la ciudad decadente. La cuestión de lo urbano proyectado en el cine de los primeros cuarenta años de la Revolución no ha gozado de la misma suerte.

Sobre el tema más general de la ciudad iberoamericana en la cinematografía puede destacarse también la tesis de doctorado de Andrea Franco Salgado (2017) en la cual se propone un recorrido, más amplio que exhaustivo, por películas de la región que en su consideración destacan en cuanto a la manera en que representan la ciudad. Por otro lado, para un acercamiento a La Habana de los sesenta y setenta en tanto que ciudad real, se acudió sobre todo a Roberto Segre autor cubano-argentino altamente reconocido y citado en el ámbito de la historia de la arquitectura latinoamericana y cubana. Sus obras consultadas fueron *Cuba. Arquitectura de la Revolución* y *Arquitectura y urbanismo. Cuba y América Latina desde el siglo XXI* (publicadas en 1970 y 2015 respectivamente).

Con el fin de comprender las poéticas de los directores de los filmes analizados, se consultaron autores diversos. Para la obra de Alea, fueron de especial interés los textos de Astrid Santana Fernández de Castro (2010), José Antonio Évora (1994), quien compila criterios del propio Titón sobre sus películas, Michel Chanan (2001), entre otros. Mientras que para la figura de Gómez y su obra cimera, el libro *De cierta manera: un guión de Sara Gómez y Tomás González* (compilado por Arturo Arango y Víctor Fowler) fue clave, junto a artículos de autores como Yissel Arce Padrón (2015) o Camila Valdés León (2015). En este sentido es importante destacar que, en comparación con la fortuna crítica gozada por Gutiérrez Alea y su producción audiovisual, la figura de Sara Gómez ha quedado relegada. Si bien esta relativa ausencia del discurso académico ha experimentado un esfuerzo

bastante reciente por subvertirse, la diferencia entre el volumen de estudios realizados sobre uno y otra sigue siendo notable.

Adicionalmente, la diversidad de aproximaciones a la obra de Alea contrasta con la de Sara Gómez. Los estudios sobre esta última tienden a centrarse en análisis de tipo culturales, temáticos y no tanto formales o propiamente fílmicos. De esta forma, se han visto privilegiadas perspectivas de análisis postcolonial, racial, de las marginalidades. Hasta el momento la visión de lo urbano no ha sido tratada específicamente, de ahí que se ratifique la pertinencia de la inclusión en este trabajo del quehacer de la realizadora a partir de su obra cumbre *De cierta manera*. Tampoco se han encontrado trabajos que traten específicamente la representación urbana en *Memorias....* Aunque bien, al ser la preeminencia de La Habana altamente notable en el filme, sí es una cuestión mencionada con frecuencia en análisis generales sobre él.

Otro de los autores que es imprescindible destacar por su utilidad al presente estudio es Francesco Casetti (1991), con su volumen *Cómo analizar un film*. Casetti ofrece una serie de pautas metodológicas que han sido especialmente útiles, como es su perspectiva científica de descomposición-recomposición del objeto de estudio en unidades relativamente simples, en función de analizarlas ordenadamente. Si bien su propuesta (a modo de manual) se centra en cuestiones estructurales de los filmes y no aborda perspectivas más afines a los estudios culturales como las que se proponen aquí, se ha comprobado que sus herramientas no son contrarias o excluyentes, sino complementarias a enfoques diversos.

Por último, es necesario puntualizar en que los autores y textos arriba mencionados son solo una muestra de los más destacados que se han consultado para la realización de este trabajo. Otros muchos han funcionado como apoyo en la conformación de las ideas que se desarrollan. Ellos han sido consignados a lo largo del texto según su uso y en la bibliografía general.

A partir de la fundamentación y el balance de fuentes presentado anteriormente puede procederse a establecer un grupo de cuestiones fundamentales para el planteamiento de la investigación. Primeramente, el **objeto de estudio** de este trabajo queda especificado y delimitado como: la representación de la ciudad de La Habana en los filmes *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) y *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974).

A partir de su definición y de la revisión bibliográfica previa es posible formular las siguientes preguntas básicas que funcionan como punto de partida para el análisis:

- . ¿Cómo se estructuran, al interior de cada filme, las ideas sobre la ciudad en conjugación con un contexto histórico determinado?
- . ¿Qué recursos emplean los directores para discursar sobre lo urbano?
- . ¿Existen puntos de conexión notables entre los discursos sobre la ciudad presentados en ambos filmes?

Hipótesis

A manera de hipótesis inicial se propone la siguiente: Los discursos sobre la ciudad contenidos en *De cierta manera* y *Memorias del subdesarrollo*, tienen como pilar fundamental evidenciar las contradicciones sociales que se patentan en el espacio urbano habanero en el contexto de cambios generados tras el triunfo de la Revolución cubana.

Objetivos

Con la intención de confirmar o desmentir dicha afirmación, se han establecido los siguientes objetivos que marcan las pautas de la reflexión:

Objetivo general: Desentrañar los mecanismos de puesta en visión de la ciudad empleados en los filmes seleccionados.

Objetivos específicos:

- . Reflexionar sobre las peculiaridades de la relación entre ciudad y cine, particularmente el potencial de este último como transmisor y creador de imaginarios urbanos.
- . Abordar las formas específicas en que se construye la idea de ciudad, con la mediación del cine como manifestación artística perteneciente al contexto cultural cubano de los quince años posteriores al triunfo de la Revolución.
- . Analizar los recursos narrativos y formales empleados en las obras seleccionadas, en relación con sus discursos sobre la ciudad.
- . Explorar la noción de territorio urbano a partir de los filmes presentados.

Para cumplir con los objetivos planteados, se ha estructurado la investigación en dos capítulos titulados: El cine, la ciudad y la Revolución (Capítulo 1) y Análisis del discurso urbano en *Memorias del subdesarrollo* y *De cierta manera* (Capítulo 2). A grandes rasgos, en el primero se desarrollan cuestiones que se pudieran considerar de base para el análisis que se propone en el segundo. De esta manera se abordan temas transversales, ya sean de tipo metodológico, contextual, histórico, que delinean y permiten comprender las cuestiones propias de la representación urbana que se desarrollan a cabalidad en el segundo apartado.

Así, el capítulo 1 queda estructurado en cuatro acápite: 1.1) Cine y ciudad, una relación multidimensional; 1.2) El discurso cinematográfico como creador y transmisor de imaginarios urbanos; 1.3) Entre ciudad imaginada y ciudad real. Binomios, conflictos y discurso institucional en la “Habana nueva”; y 1.4) Sociedad nueva, cine nuevo. Panorámica del cine cubano 1959-1974, centralidades y heterodoxia. La intención ha sido esbozar un panorama que aborde, desde perspectivas generales la relación cine-ciudad, y de forma más particular el contexto cinematográfico y urbano habanero de los primeros quince años de la Revolución.

Es necesario aclarar aquí que el marco temporal (1959-1974), especificado en el acápite 1.4) y que es extensible a todo el trabajo, responde, en su cota inicial, a la consideración de que el inicio del gobierno revolucionario en Cuba determinó un cambio esencial en el sistema de la cinematografía nacional y que es imposible abordar esta última sin ligarla a la fundación del ICAIC en 1959. La segunda cota corresponde al año de realización de *De cierta manera*, filme central para la reflexión que se propone en esta investigación y que, pudiera plantearse, se encuentra a medio camino entre la euforia creativa de los sesenta y la “grisura” de la década siguiente.

El segundo capítulo se ha estructurado a partir de ejes temáticos que se han considerado fundamentales para abordar la representación urbana en *Memorias del subdesarrollo* y *De cierta manera*. En él se tratan desde perspectivas diversas, recursos visuales, narrativos, discursivos en general, presentes en los filmes y que permiten hablar de una relación expresa y específica entre el producto artístico y el espacio urbano.

De esta forma, los acápite que conforman el apartado son los siguientes: 2.1) Visiones de un panorama urbano en construcción: la ciudad como laboratorio (al que se ha considerado pertinente agregar sub acápite); 2.2) Hombre nuevo y ciudad, afectos y

desarraigos: un análisis de los personajes de Sergio y Mario; 2.3) Islas en el trópico. La puesta en visión de territorios urbanos.

Antes de pasar de lleno al cuerpo del trabajo es necesario enfatizar en dos cuestiones relativas al enmarque histórico y espacial del que se parte. En primer lugar, se ha considerado la Revolución cubana como un hito histórico y cultural que marca un viraje relativamente radical de la sociedad cubana, y se tendrán en cuenta como tal su importancia y aspectos contradictorios. Por otro lado, en general se hará referencia a La Habana, como espacio de importancia vital para el tema que se aborda pues, por una parte, es la ciudad de Cuba que alberga la mayor parte de la estructura institucional central del país, y por otra, en ella se desarrollan los dos filmes tratados.

En cuanto a la periodización que se ha escogido, debe decirse que se ha abandonado en parte la tradicional división por décadas propia de la historiografía del cine cubano en pos de una perspectiva particular, que considere *Memorias...* y *De cierta manera* en relación con su contexto, no así con demarcaciones cronológicas estrictas y pre establecidas. Para hacer referencia a los años de realización y a otras cuestiones de tipo técnico, en estos y demás filmes mencionados a lo largo del trabajo, se ha tomado como referencia principal el tomo II de *Bitácora del cine cubano* (2018).

Capítulo 1. El cine, la ciudad y la Revolución

1.1. Cine y ciudad, una relación multidimensional

Como se ha mencionado en la introducción de este trabajo, la relación del cine con la ciudad es intrínseca. Para Gloria Camarero, más que los aspectos escenográficos que el espacio urbano puede aportar y, de hecho aportó desde sus primeros años, “la ciudad en el cine tiene un peso específico. No es sólo un lugar, es una existencia. Sus calles, sus plazas, sus puentes (...) se integran en el relato y pasan a ser un personaje más de la trama para convertirse en signo y significado de la acción” (2017, p. 8).

Queda claro que la relación entre el producto cinematográfico y el entramado urbano es compleja, evidentemente la presencia de este último en el primero entraña distintos valores o dimensiones que trascienden la mera ambientación a modo de decorado teatral o el puro complemento. Tomando como punto de partida a la propia Camarero (2017) y a Stephen Barber (2006), pueden remarcarse algunas de dichas dimensiones o niveles que determinan tipos de relaciones entre cine y ciudad.

Por un lado, se encuentra la mencionada dimensión escenográfica, propia de los momentos iniciales de la cinematografía, fuertemente influenciados por la preeminencia del teatro y por limitaciones de tipo técnicas. Esta función es quizás la que menos relevancia adquiere para el tipo de reflexión que aquí se propone, pero no deja de ser digna de mención. En segundo lugar, puede hablarse de la ciudad como una suerte de actante (como personaje, en términos de Camarero). En esta dimensión, la trama urbana se vincula con el desenvolvimiento de la acción, influye de maneras notables y específicas en ella.

En tercer lugar, y en un plano distinto como es el de la recepción del cine, es oportuno remitirse a Barber, pues en su texto, previamente mencionado, dedica un capítulo a analizar el desarrollo de las salas de proyecciones en entornos urbanos y su evolución hasta el presente. Puede derivarse de ello otra dimensión: la que implica los espacios donde ocurre el momento climático y final del hecho cinematográfico (la proyección), lugares de recepción, los cuales se convirtieron, durante la mayor parte del siglo XX en hitos urbanos.

A lo mencionado hasta el momento, es posible sumar una cuarta dimensión más amplia, transversal y de mayor importancia para el presente trabajo. Esta comprendería a la ciudad como objeto de reflexión al interior de los filmes. Se trata de una idea que puede comprenderse en dos vertientes fundamentales, la contenida en los propios filmes que por su temática abordan fenómenos urbanos o la derivada de análisis críticos posteriores que permiten extraer reflexiones de productos cinematográficos cuyo fin principal no era discursar sobre la ciudad.

En esta faceta el cine funciona como una suerte de mediador, como herramienta para la comprensión y construcción de lo urbano. En su mencionado volumen, Barber (2006) defiende que el cine inventa la ciudad. El autor toma de ejemplo lo ocurrido en la Europa de entreguerras, cuando la reconstrucción de las ciudades ocurrió primero en la pantalla cinematográfica y luego en el entorno urbano real. Este carácter predictivo adquiere, lógicamente un peso considerable en la concepción de las ciudades al condicionar, en parte, la previsión del espacio urbano.

De esta idea que remite a un rol activo del cine, se desprende una dimensión transformadora. El propio Barber, citando al cineasta estadounidense Kenneth Anger afirma que el cine había arrojado una maldición demoníaca sobre la humanidad “al conjurar una estimulante capacidad creativa para materializar el desorden, la confusión e incluso la revolución” (2006, p. 16). Más allá del tono de preocupación y advertencia contenido en la frase, la idea que propone es de gran importancia para el presente trabajo. Esta capacidad del cine para desatar revoluciones deriva de su potencial para moldear experiencias y esperanzas colectivas.

El cine comenzó paralelamente, a construir una idea nueva del cuerpo, individual, físico y colectivo en relación con el espacio citadino. De esta manera, se traza un triángulo inseparable entre cine, hombre y ciudad, que condiciona las formas de creación de imágenes y las maneras en que se presentan, representan y operan los tres elementos en relación. La mención por su parte de la dimensión del cuerpo, como componente indispensable de este trinomio remite a la centralidad de la vida, la sexualidad, la muerte, la memoria en el espacio urbano. Estos asuntos, bajo la luz que arrojan sobre ellos los estudios sobre imaginarios, serán tratados a continuación.

1.2. El discurso cinematográfico como creador y transmisor de imaginarios urbanos

Entre las múltiples herramientas susceptibles de ser utilizadas para analizar la ciudad, su representación, desde los estudios artísticos y culturales, se encuentran las generadas desde los imaginarios urbanos. Estos constituyen una rama (remarcablemente central) de las teorías sobre imaginarios sociales, desarrolladas por autores como Bronislaw Baczko, Cornelius Castoriadis, Gilbert Durand, Benedict Anderson, entre otros.

Sobre las líneas de reflexión enfocadas precisamente en lo urbano Daniel Hiernaux (2007), considera que son básicamente dos. Una primera aborda lo que el autor llama la ciudad viva. Las investigaciones nucleadas en este grupo y representadas notablemente por autores como Henri Lefebvre, Néstor García Canclini, entre otros, se centran en observar “las prácticas individuales y colectivas en el espacio urbano como señas y marcas de la vida urbana” (2007, p. 24), con el fin de desentrañar ejes de sentido, marcas culturales transversales o específicas ancladas siempre a la experiencia.

Esta primera línea no toma en consideración, según Hiernaux, propiamente los imaginarios asociados a dichas prácticas concretas y que, en su opinión las sustentan. De esta cuestión, soslayada por los estudios del primer grupo, se encargaría el segundo, que el autor denomina como “auténticos estudios de los imaginarios”. Su misión consiste en “entender cómo se forman las representaciones (la ciudad imaginada) de los habitantes de una ciudad” (2007, p. 24).

¿Qué factores influyen en la conversión de realidades y concepciones en imaginarios? ¿Desde dónde se construyen? ¿Qué tipo de mediación(es) entre la ciudad real y la ciudad imaginada colectivamente ejerce el cine? ¿Por qué suelen relacionarse los estudios sobre imaginarios sociales con momentos de despunte y centralidad de proyectos con un fuerte matiz utópico²? Sin la intención de responder explícita y definitivamente a estas preguntas, se ha confiado en que su propia enunciación funcione como asidero de la reflexión que aquí pretende desarrollarse.

Es necesario puntualizar en la importancia de la palabra *representación*. Dicho vocablo ha sido utilizado en el título del presente trabajo, lo cual lo sitúa en una línea de

² Para la cuestión específica de la utopía es oportuno acudir a Baczko, Bronislaw (1991). *Imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión SAIC.

estudios que abordan las particularidades de la plasmación en distintos medios artísticos de cuestiones, ideas o realidades determinadas. Armando Silva afirma que “los imaginarios sociales [también los urbanos] serían precisamente aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación social y que hacen visible la invisibilidad social” (2006, p. 104).

Esa visibilización de lo invisible puede ser comprendida, en el caso específico del proceso que se analiza aquí, como la salida a flote, inconsciente, si se quiere, de las contradicciones inherentes a un proceso social marcado por la pre existencia de ideas, herramientas de control y de conocimiento establecidas por visiones colectivas, con frecuencia instrumentadas “desde arriba”.

También Hiernaux especifica que las representaciones a las que se hace referencia al explicar los imaginarios, “son formas de traducir en una imagen mental, una realidad material o bien una concepción” (2007, p. 20). En otras palabras, el acto de traducir es inherente al proceso de representar, al funcionar como puente entre la mencionada realidad material o idea y su conversión en imagen. Según la afirmación del autor, no solo la realidad material (en el caso de los estudios urbanos, lo que pudiera entenderse como la ciudad real) es susceptible de ser representada, sino que nociones más abstractas (concepciones), pueden sufrir este proceso de transformación en imagen mental.

Es necesario apuntar una cuestión reconocida por varios teóricos de esta rama, que toman en cuenta el potencial transformador de las producciones culturales y lo relacionan con la esencia misma de los imaginarios. Estos observan que el proceso de formación de imaginarios, en planos donde individualidad y colectividad se entrecruzan, entraña un rol activo, esto es, un potencial performativo: “el imaginario crea imágenes actantes, imágenes-guías, imágenes que conducen procesos y no solo representan realidades materiales o subjetivas” (Hiernaux, 2007, p. 20). Además, influye en la “construcción de los sujetos sociales que, a un tiempo actúan y se muestran actuando en la escena pública” (Santana Fernández de Castro, 2010, p. 12).

Para continuar se hace oportuno acudir a Silva (2006) en función de abordar el lugar del cine dentro de los procesos de representación urbana. Según el autor, el cine (junto a la fotografía y la literatura) es un hecho tecnológico que permite “materializar en ciertos momentos y por estos canales la irrupción de una producción imaginaria. Así lo

urbano corresponde a estas producciones imaginarias mediadas por las técnicas que convierten a la ciudad en depositaria de las fantasías ciudadanas” (2006, pp. 100-101).

Puede afirmarse entonces que la experiencia cinematográfica forma parte del proceso de construcción de la ciudad imaginada, mediante recursos propios de su especificidad como medio de expresión. Es justamente uno de esos múltiples componentes que conforman el “espacio” intermedio entre la realidad material y la imagen mental.

A pesar de que tengan un proceso común de conformación, extrapolable a espacios y tiempos diversos, los imaginarios cobrarán matices y características específicas de acuerdo con el lugar (entiéndase con el significado más amplio del término) desde donde se forman y actúan. De esta manera, es posible detectar procesos locales de construcción de imaginarios, aunque con frecuencia pueden enmarcarse en fenómenos culturales más amplios. Son de especial relevancia, en la opinión de Bronislaw Baczko (1991), las ideas que han guiado las experiencias modernas de construcción social, entre ellas, las revoluciones, como hitos de realización en potencia de esperanzas colectivas y construcciones imaginarias e imaginadas, con carácter invariablemente utópico.

Por último, se ha considerado relevante mencionar la cuestión de la memoria, desde el tratamiento que recibe en los estudios sobre imaginarios urbanos, ya que esta estará presente en los análisis que se desarrollarán en el segundo capítulo, al aparecer como concepto, motivo y obsesión, intrínsecamente ligada a los filmes en cuestión. Incluso se encuentra contenida en el propio título de uno de los filmes analizados (*Memorias del subdesarrollo*). Se trata de una cuestión tremendamente amplia y teorizada que atraviesa la relación entre cine, memoria y ciudad.

Según menciona Astrid Santana es pertinente entender “la memoria como discurso-plataforma que sostiene el presente” (2010, p. 17). En el ámbito de lo urbano, la memoria juega un rol principal y primigenio. Silva, en su ya citado volumen menciona una relación que también otros autores como Marc Augé (1998) y Stephen Barber (2006) han planteado: esta es la conexión entre memoria y muerte. Considera Silva que “desde su lejana fundación la ciudad comenzó siendo el lugar donde se enterraba a los muertos, fue pasando a ser depósito de la memoria colectiva y lugar donde se escribe el porvenir de su población” (2006, p. 101).

Las formas de perpetuación de la memoria en las ciudades han sido variables a lo largo de la historia; su relación con el poder, indisoluble, sin embargo. La evidencia más notable de este vínculo memoria-poder en el ámbito de lo urbano puede localizarse en el monumento o, más ampliamente en lo monumental como paradigma. Su presencia marca la línea entre lo común y lo trascendente, a la vez que modula las formas de habitar los espacios urbanos y condiciona incluso el plano de los afectos.

Más allá de las narrativas exclusivistas del poder, las ciudades contienen otros innumerables depósitos de subjetividades moldeados por la dicotomía memoria-olvido. Para Augé:

La definición de muerte como horizonte de toda vida individual, evidente, adquiere sin embargo otro sentido, un sentido más sutil y más cotidiano, en cuanto se percibe como una definición de la vida misma, de la vida entre dos muertes. Lo mismo sucede con la memoria y el olvido. La definición de olvido como pérdida del recuerdo toma otro sentido en cuanto se percibe como un componente de la propia memoria. (1998, p. 10)

Pudiera decirse que el cine es un tipo específico de repositorio de memoria. Esta característica se acentúa cuando existe un énfasis en lo documental, aunque no es exclusiva de este. La consideración del cine como documento entraña una conciencia de su significación para la conformación de la memoria colectiva. El documento perpetúa lo urbano en el ámbito de la representación, de lo imaginado que, potencial transformador mediante, actúa notablemente sobre lo real.

1.3. Entre ciudad imaginada y ciudad real. Binomios, conflictos y discurso institucional en la “Habana nueva”

Una máxima corona aún actualmente la cumbre del edificio del Ministerio de la Construcción en La Habana: “Revolución es construir”. No deja lugar a dudas: la Revolución cubana, tuvo como ideas centrales de su discurso las de edificar, fundar, transformar, sobre todo durante los treinta años iniciales del proceso.

A menos de dos meses del triunfo, exactamente el 16 de febrero de 1959, Fidel Castro realizó un encuentro con los integrantes del Colegio de Arquitectos de La Habana.

Con este gesto se reafirmaba el lugar central que el nuevo proceso le otorgaba a las labores constructivas, tanto en la ciudad como en el campo, a la vez que reconocía la importancia del arquitecto como intelectual al servicio de la Revolución en las nuevas labores de investigación, diseño e implementación de los cambios urbanos.

Varios temas centrales destacaron en aquel encuentro. Entre ellos, el debate sobre la construcción de una “ciudad nueva”, imaginada, que tomaría como base La Habana y sus tramas existentes. La propuesta portaba ciertas ideas claves entre las que se encontraban: construcción extensiva de viviendas para diferentes estratos sociales, expansión, construcción de nuevas urbanizaciones en espacios yermos, transformación de barrios marginales.

Lo que queremos de los arquitectos es que nos tracen el plan de una ciudad grande —**como la quieran soñar**—, cumpliendo requisitos de economía, higiene, estética. Porque ahí, si hay que pagar un 5% más caro para que esté más bonito, para que haya que darles trabajo a artistas para que pinten murales, o a los dibujantes para que lo hagan en colores, se lo damos también (...) A la estética se le puede dedicar un 5%; no es mucho, pero se vive más agradablemente y se les da trabajo a otros cubanos que también lo necesitan. Que la tracen para el presente y para el futuro, previendo cómo va a crecer dentro de 50, dentro de 100 años incluso (...). (Castro Ruz, 1959)

Como se evidencia en el fragmento de discurso citado arriba, que puede considerarse fundacional en la política constructiva de la Revolución, edificar la ciudad nueva se convertía en misión impostergable, a cuyo impulso debía sumarse el ciudadano nuevo (el arquitecto en este caso). Llama la atención en la cita, por un lado, la referencia directa al acto de soñar como propio del trabajo creativo del arquitecto. Sin embargo, a partir de lo enunciado en otros fragmentos del discurso, puede afirmarse que la duración del sueño debía ser inevitablemente corta. Lo permisible era soñar con plazos, con más prisa que reflexión, “las decisiones son instantáneas, plasmadas en la realidad casi antes de haberse configurado como idea en la mente” (Segre, 1970, p. 89)³.

³ Sobre los efectos de este discurso y de la orientación de la arquitectura en función de los planes estatales apunta el propio Segre, pero en su publicación de 2015 *Arquitectura y urbanismo. Cuba y América Latina desde el siglo XXI*: “la respuesta de los profesionales “tradicionales”, que concentraban los grandes encargos privados y gubernamentales, fue la progresiva salida del país hacia Estados Unidos” (p. 144).

En el propio mes de febrero de 1959, se crea el Instituto Nacional de Ahorro y Vivienda (INAV), que acomete la realización de conjuntos de viviendas populares en todo el país, impulsados por Pastorita Núñez y el Ministerio de Bienestar Social, dirigido por Raquel Pérez, procede a la erradicación de los barrios insalubres (Segre, 2015, pp. 143-144). “A partir de 1960, en La Habana se construyeron once nuevos barrios, localizados en áreas periféricas de la ciudad, del sur y el oeste” (Muñoz-Hernández, 2019, p. 10) para reubicar a los antiguos habitantes de barrios insalubres.

Con fondos propios, el Gobierno inició este plan, que consistió en suministrar los terrenos, los materiales y la ayuda técnica necesaria para la construcción de nuevas viviendas con el objetivo de eliminar 80.000 viviendas precarias distribuidas en todo el país. Solo en La Habana existían 36 asentamientos insalubres (...) Los trabajadores que se emplearon eran operarios y jornaleros de obras públicas, a los que se sumaron los futuros propietarios (...) La labor realizada por el Ministerio de Bienestar Social fue esencial en el programa, desde estudios sociológicos con la población hasta su movilización y organización de los trabajos, y fue una de las pioneras en la coproducción del hábitat en Cuba. (Muñoz-Hernández, 2019, p. 9)

El plan de transformación de los barrios insalubres o marginales en espacios modernos e higiénicos fue de los que más impacto causó en la estructura urbana, pero sobre todo social de las ciudades cubanas, fundamentalmente en La Habana. Los binomios de higiene (vista como parte indispensable del desarrollo urbano) e insalubridad (como sinónimo de atraso y, por ende de marginalidad) se hacen patentes tanto en el discurso urbano oficial como en los filmes que se tratarán en el próximo capítulo. Estas nociones, junto a otras, comunes a los ideales y narraciones intensificados en la época, responden al carácter típicamente moderno de la Revolución de 1959⁴.

En términos de construcción, en los primeros años posteriores a 1959, uno de los proyectos más notables fue la Unidad Vecinal Habana del Este (1959-1961) (Figura 1), también conocida como reparto Camilo Cienfuegos, espacio cuyo desarrollo mereció gran atención del nuevo gobierno, y que evidenció además una eficacia considerable en su

⁴ El enfatizar en el carácter moderno del proyecto revolucionario cubano permite, por un lado, visibilizar con claridad muchas de sus profundas contradicciones, ancladas en binomios heredados; mientras, por otro, matizar la noción de hito, de ruptura total y definitiva con un pasado condenable, tan arraigada en la historiografía. Al existir un paradigma cultural (la modernidad) aplicable al proceso pero común a una etapa más amplia, la distinción radical se resquebraja, posibilitando el análisis tanto de las herencias como de las novedades, esto es, de la memoria y del olvido.

materialización. Al tratarse de un terreno previamente no urbanizado, pudiera plantearse que la carga de memoria presente en él era muy baja en comparación con áreas más pobladas de la ciudad, de ahí que se considerara esta como la oportunidad perfecta para demostrar la factibilidad de la "ciudad nueva", evitando superposiciones y destrucciones conflictivas.



Figura 1

Reparto Camilo Cienfuegos, La Habana. Recuperada de:
http://www.desdelahabana.net/wp-content/uploads/2016/12/Ciudad-Camilo-Cienfuegos-Habana-del-Este-1961-_ab.jpg

Si bien se ha decidido destacar la Unidad Vecinal Habana del Este, no fue ese el único ejemplo representativo de la intensidad constructiva que experimentó la ciudad durante las décadas de 1960 y 1970. En 1960 se promulga la Ley de Reforma Urbana, con un inmenso impacto en los sistemas de distribución de la propiedad en la ciudad, al otorgar a los inquilinos el derecho de propiedad a la vivienda.

Por otro lado, se llevaron a cabo intensos planes constructivos en los sectores educacionales y recreativos. De esta manera, se realizó un ambicioso y conocido plan para convertir los antiguos cuarteles militares en escuelas (el ejemplo más notable en La Habana es la Ciudad Escolar Libertad). Además se construyeron las reconocidas Escuelas Nacionales de Arte, que constituyeron, sin duda, el hito arquitectónico por excelencia de la etapa. Por otro lado, en el ámbito de la recreación, se propició la conversión de antiguos clubes sociales en Círculos Sociales Obreros y la construcción de espacios sociales nuevos.

Es interesante señalar el viraje definitivo que adquiere la ciudad nueva, en el plano de las concepciones, pensamientos y sobre todo decisiones a implementar sobre ella, en la segunda mitad de la década del 60. Segre señala la acentuación de una dicotomía muy

notable: Humanismo vs. Tecnocratismo (2015, p. 148). En resumen, puede decirse que el pragmatismo visible en el discurso de Fidel anteriormente citado va adquiriendo tonos más extremos en detrimento de la estética, a la par que las decisiones relativas a la transformación urbana se inclinan cada vez más hacia la consecución de objetivos enfocados a mejorar la imagen política del proceso y mejorar las herramientas de control.

Por solo mencionar un ejemplo de la evolución de las ideas sobre la concepción de la ciudad en estos años, (es útil remitirse una vez más a Segre), en la Escuela de Arquitectura de La Habana, institución principal de enseñanza superior en la materia en Cuba, desaparecieron los cursos de Plástica y los talleres de diseño se basaban en el uso estricto de normas y piezas constructivas prefabricadas⁵.

A continuación de explicar esta realidad, el autor acota una idea fundamental para comprender los matices y las correlaciones de fuerza que tienen lugar en los discursos y las prácticas sobre la ciudad en el periodo. Partiendo de una lógica marxista Segre considera que:

sociedad, economía y cultura poseen desarrollos desiguales (...). En el momento en que la Escuela [de Arquitectura] se introvertía en una percepción restringida de la realidad, la Revolución cubana vivía un momento de esplendor en la cultura y en el pensamiento arquitectónico. En 1966 Edmundo Desnoes publica *Memorias del subdesarrollo*; José Lezama Lima, *Paradiso*; en 1967 se celebra el Salón de Mayo y al año siguiente el Congreso Cultural de La Habana. (2015, p. 148)

Si bien, el punto de partida de la afirmación puede ser matizable y hasta cuestionable, la consideración de esos años como fértiles culturalmente no es errada. Pudiera considerarse, a partir de esta postura que existe un potencial inherente al arte que puede desarrollarse, si bien no a espaldas, sí con determinada autonomía del medio. Si tal punto de vista se tomara como verdadero (excluyendo siempre posturas extremas o extremistas), puede comprenderse y justificarse la fecundidad del cine cubano revolucionario, incluso en momentos de relativa esterilidad creativa en otras áreas.

A pesar de esto, los efectos de las enseñanzas dogmáticas y tecnicistas comenzadas a finales de los sesenta en la Escuela de Arquitectura tendrían sus frutos evidentes en la

⁵ Una curiosa y directa alusión a este fenómeno puede encontrarse en la película de 1984 *Se permuta*. En ella, los personajes de Yolanda y Pepe consolidan su amor al resolver un problema de ingeniería del segundo relacionado con una estructura básica prefabricada.

trama urbana en los años subsiguientes. El tema, en sus interioridades, excede los imperativos de este análisis, sin embargo, al constatarse algunos de sus ecos más inmediatos en los filmes analizados, sobre todo en *De cierta manera*, se ha considerado importante mencionarlo.

Paralelo al proceso de instrumentación de ideas urbanas canalizadas a través de un entramado marcadamente verticalista, en el cual las bases de las estrategias y propuestas se gestaban en los altos niveles del gobierno en función de requerimientos sociales y políticos concretos, los cambios, a veces vertiginosos, otras lentos, dispares, más o menos fluidos, solicitados o impuestos, se fueron generando lo que pudiéramos llamar escenarios no previstos. Se trata de espacios reales, imaginarios, simbólicos de construcción cultural, invisibilizados o soslayados por el discurso y el proceder oficial. Su anclaje en la subjetividad y la multiplicidad contradecía la uniformidad esperada. Es sobre estos puntos “ciegos” de las políticas institucionales de la época en relación con la ciudad que posan su mirada los filmes seleccionados.

1.4. Sociedad nueva, cine nuevo. Panorámica del cine cubano 1959-1974, centralidades y heterodoxia

La historia del cine cubano ha sido estudiada tanto en amplitud como en profundidad por notables especialistas. Por ello, no es la intención en este acápite realizar un bosquejo exhaustivo de este panorama, ni aportar a él ideas nuevas. Sin embargo, se ha considerado imprescindible abordar las directrices generales de la etapa en relación con la producción cinematográfica.

Como el proyecto de ciudad, el de cine nuevo cubano cobra un impulso considerable a partir del propio año de 1959: la creación del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) tiene lugar el 24 de marzo. En su documento fundacional, la Ley 169, tan citado como central para comprender la institución puede leerse:

Por cuanto: el cine es un arte.

Por cuanto: el cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a

hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador. (Ley 169, 1959)

Sobre los retos y avances del ICAIC en los primeros años Ambrosio Fornet señala dos cuestiones fundamentales. La primera es que, “al ser fundado, en 1959, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) tenía por delante una tarea gigantesca: la de crear y promover un movimiento cinematográfico partiendo virtualmente de cero”; la segunda: “en 1965, el ICAIC poseía ya todo el sistema de distribución y exhibición del país, y entretanto se había ido planteando una estrategia de desarrollo centrada en «la búsqueda de un nuevo interlocutor» capaz de apreciar y exigir formas de comunicación descolonizadas y participativas” (2001, p. 4).

La segunda afirmación de Fornet pone de relieve dos cuestiones interesantes para el tema aquí tratado. La primera es el destaque del carácter de monopolio que va adquiriendo el ICAIC como institución, al controlar no solo la distribución y exhibición, sino al participar en la totalidad de las producciones cinematográficas realizadas en la isla en esta etapa. El instituto se consolida a partir de estructuras jerárquicas bien definidas, y aunque con una subordinación evidente a la alta jefatura del país, a la institución se le ha reconocido una cierta autonomía, que permitió, por ejemplo, la persistencia de una considerable heterogeneidad temática y estilística en los filmes, aun en momentos de severo cribado ideológico.

En segundo lugar, continuando con la cita de Fornet, destaca la importancia que el nuevo gobierno le otorga al cine, en tanto que vehículo potencialmente efectivo para la formación y consolidación del “hombre nuevo”. Ello había quedado signado en los discursos de Fidel Castro *Palabras a los intelectuales* y en la clausura del *Primer Congreso de Escritores y Artistas*, efectuados en 1961, el 30 de junio y el 22 de agosto respectivamente. Entre otras cuestiones, en dichos discursos queda claro que se esperaba del cine, como de las demás manifestaciones artísticas: que fuera estéticamente valioso, pero que, al mismo tiempo, funcionara como medio educativo, para la guía ideológica y el afianzamiento de sentimientos de amor patrio (Castro Ruz, 1961).

Es posible afirmar entonces que el cine cubano de la época como fenómeno cultural y el proceso revolucionario son complementarios. Si por un lado, el primero se convierte en un sector priorizado para la política de la época, el discurso de la Revolución (con sus dos pilares: la alusión a la historia de la patria como narración fundamental y la

construcción de la sociedad nueva como meta a futuro) aparece como eje temático central en muchos de los filmes. Estas temáticas se evidencian en al menos la mitad de los 52 largometrajes producidos entre 1959 y 1968⁶, entre los que destacan *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960), *El joven rebelde* (Julio García Espinosa, 1961), *Realengo 18* (Oscar Torres, 1961) (Cinemateca de Cuba, 2018).

El comienzo de la llamada *Ofensiva revolucionaria*⁷ trajo consigo nuevos cambios para la cotidianidad cubana y de manera notable para la producción cinematográfica, según reconocen varios autores (Díaz & Río, 2010; Valle Dávila, 2014). Como parte de los largometrajes de ficción enmarcados en este contexto específico, coincidente además con el centenario del inicio de la primera guerra de independencia cubana, se encuentran los imprescindibles *Lucía* (Humberto Solás, 1968) y *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969); junto a ellos otros como *La odisea del general José* (José Fraga, 1968). Este énfasis a tal punto en asuntos históricos era inédito para la cinematografía nacional.

El inicio de la década siguiente estuvo marcado por dos hechos fundamentales, el fracaso de la llamada Zafra de los diez millones en 1970 y, al año siguiente la realización del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, “en el cual varios miembros del partido y profesionales de la educación criticaron la política abierta e inclusiva del ICAIC” (Díaz & Río, 2010, p. 37). El segundo evento, consideran los autores, cierra el ciclo abierto por la Ofensiva Revolucionaria y da lugar al llamado Quinquenio Gris, periodo bastante abordado ya en la historiografía.

El hecho de que una de las cuestiones de mayor peso en las discusiones sobre política cultural en el Primer Congreso fuera la relativa a los niveles de libertad asumidos por el ICAIC como institución rectora de la cinematografía nacional, permite afirmar que hasta ese momento había existido cierta distancia, flexibilidad entre los postulados más dogmáticos de la Revolución y la producción fílmica.

⁶ Las cifras consignadas derivan de la revisión del tomo II de Bitácora del Cine Cubano (Cinemateca de Cuba, 2018)

⁷ La Ofensiva Revolucionaria marcó un momento de radicalización en la política del gobierno cubano posterior a 1959. Entre sus objetivos estuvo nacionalizar las pequeñas y medianas empresas propiedad de particulares, desintegrar asociaciones como clubes sociales no afines con el proceso, y enfatizar en la “preparación político-ideológica” de las masas: “(...) la bandera de esta Revolución la mantiene enarbolada lo mejor, lo más noble, lo más valeroso y lo más combativo de nuestro pueblo (APLAUSOS), que sabrá estar a la altura de estos 100 años, cuando inició su lucha por la independencia; independencia cuya lucha inició aquella generación y que culminó esta generación, y que sabrá defenderla hasta el último aliento, hasta la última gota de su sangre” (Castro Ruz, 1968).

Por último, es necesario dedicar algunas palabras a la relación del discurso cinematográfico cubano del periodo tratado con la ciudad de La Habana. Ante la imposibilidad de realizar un inventario exhaustivo, se propone un recorrido general y somero por los discursos sobre lo urbano realizados desde la cinematografía. Ellos visibilizan la pluralidad, la profundidad reflexiva y focos de heterodoxia que atraviesa el cine cubano de la etapa.

Uno de los primeros filmes estrenados por el ICAIC, *Historias de la Revolución* ya desarrollaba la trama de dos de sus relatos en espacios urbanos, uno de ellos en La Habana. En este primer cuento, *El herido*, se estrena uno de los temas recurrentes en estos primeros años: la lucha clandestina, que evidenciaba, más allá del valor de los jóvenes involucrados en ella, la existencia, en la Cuba pre revolucionaria, de una ciudad alternativa, escondida entre edificios y pasajes donde tuvo lugar parte imprescindible del enfrentamiento al poder de la dictadura de Fulgencio Batista.

Por otro lado, destaca la recurrencia de La Habana nocturna, que es tomada como espacio específico, en escenas paradigmáticas de algunos largometrajes como la inicial de *Memorias del subdesarrollo*, algunas de *Soy Cuba* (Mijail Kalatozov, 1964) o en los cortos *En la noche* (Pastor Vega, 1964) y *PM* (Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, 1961). Las escenas nocturnas plantean versiones antitéticas de la ciudad, contrapartes, frecuentemente más complejas o conflictivas, de la realidad diurna. Visibilizan un grupo de pulsiones, ajenas al “deber ser” revolucionario. Vale recordar que en el caso de *PM*, por ejemplo, la representación, de tipo documental, de La Habana de noche, en medio de ambientes de cabarets y ocio, desató lo que se conoce como el primer caso de censura en el cine cubano posterior a 1959.

En otro aspecto, la dimensión de la ciudad como escenario/escenografía suele ponerse también de manifiesto, visualmente a través de grandes planos generales con frecuencia cargados de estatismo. Esta perspectiva contrasta con la recurrencia de *travellings* que ofrecen vistas cambiantes del espacio urbano, más desde vehículos en movimiento que desde el foco del caminante.

En los filmes de esta época es notable cómo la relación del hombre con la ciudad suele definirse a partir de binomios entre los que destacan el ya mencionado noche-día, además de los recurrentes miliciano-burgués, trabajador-holgazán, individuo-colectividad, público-privado. Entre dichos espacios binomiales se caracterizan y actúan los personajes

generalmente influidos o motivados por la cuestión de la adaptación a la sociedad nueva. Aunque lo contradictorio, incluso lo antagónico, las presiones morales del individuo ante el grupo y los cambios, no se presentan exclusivamente en espacios urbanos sí tienen allí sedes recurrentes.

Las consideraciones respecto a este último tema se encuentran basadas en cuestiones generales, mediante las que se han detectado algunas pautas que llamativamente recurren en los filmes observados o consultados. Las dos películas seleccionadas para ser tratadas en función de las formas de representación de lo urbano que ofrecen serán abordadas en sus especificidades a continuación.

Capítulo 2. Análisis del discurso urbano en *Memorias del subdesarrollo* y *De cierta manera*

2.1. Visiones de un panorama urbano en construcción. La ciudad como laboratorio

Durante toda la trayectoria del proceso revolucionario cubano, el peso de la experimentación ha sido notable. Al tratarse de un fenómeno inédito dentro del panorama latinoamericano y caribeño, del siglo XX, la Revolución reunió referentes diversos para conformarse y legitimarse. La sociedad ha devenido en laboratorio total, donde la eficacia de las ideas se ve probada o desmentida. Como se ha mencionado en el capítulo anterior, las ciudades cubanas, La Habana en específico, vieron desarrollarse nuevos espacios, planes y cambios de fisonomía remarcables que no escaparon a esa lógica. Es necesario recordar cómo en el encuentro de Fidel Castro con los arquitectos en el Colegio quedó confeso el carácter innovador, imaginativo y de alguna manera, improvisado, de la nueva ciudad.

Si bien el proceso no fue del todo extraordinario, en tanto obedeció a lógicas comunes al desarrollo de la ciudad moderna: expansión, construcción (y consecuente destrucción), readecuación y renovación urbana como estrategias adaptativas y de crecimiento, la especificidad de su ámbito de implementación y las formas de representación derivadas de él lo hicieron peculiar. La siguiente afirmación de Gérard Imbert en su texto *La ciudad como recorrido*, funciona como apoyatura de lo anterior, al definir que:

La ciudad es un objeto a la vez construido y por construir; en permanente construcción. Funciona como polis: organización racional del espacio, totalidad que instituye el poder del logos (que es razón y verdad); pero también como imaginario: escenificación de una cierta imaginaria y del imaginario colectivo. Teatro cotidiano, reino del *mythos* que remite a la escena primitiva, que es fábula y fabulación. (1988, p. 240)

En el análisis de la representación urbana en los filmes seleccionados, ha podido detectarse un énfasis en la idea de lo experimental y lo procesual asociados a la construcción de la ciudad nueva, así como la huella de destrucción, sus implicaciones y paradojas. Además, se advierte en ambos, una preeminencia de la palabra, del “poder del logos”, que atraviesa todo el proceso edificatorio y de cambios.

En oposición al discurso oficial, tendiente a omitir la esencia contradictoria y compleja de los procesos urbanos que se visibilizan en los filmes, estos últimos, junto a otras obras del panorama artístico y literario de la década de 1960 e inicios de la siguiente⁸, reconocen y pretenden analizar a profundidad dichos fenómenos. Ambos filmes exploran los intersticios y los verdaderos significados de habitar la idea de una sociedad y una ciudad en construcción.

2.1.1. Complejidades y utopías tras el binomio construcción-destrucción

Sobre Sara Gómez y *De cierta manera*, Gerardo Fullea León en su texto *¿Quién eres tú Sara Gómez?* (Arango & Fowler, 2018, pp. 121-135) afirma el compromiso de la directora y guionista del filme con los cambios en el entorno urbano. El autor destaca el interés de la realizadora por la ciudad derruida y decadente, que se simultanea con la visibilización de procesos constructivos y llega incluso a prevalecer sobre estos⁹.

Porque su obra es citadina y habla de lo que duele y conoce al dedillo: la vieja, querida y soñada ciudad de La Habana, que se depaupera a grandes trazos ante nuestros ojos, pese a los esfuerzos por apuntalarla, mientras una marejada renovadora sostiene a sus pobladores. Nadie como Sara ha ido más allá en esta temática en nuestra cinematografía. (2018, p. 133)

Ya en la presentación de *De cierta manera*, se dejan ver estas dicotomías. La secuencia alterna tomas de la demolición de edificios en la barriada de Cayo Hueso, en Centro Habana, que se estaba desarrollando en el momento de la filmación (1971), con

⁸ El Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, el Taller Experimental de Gráfica de La Habana, son dos de las instituciones artísticas fundamentales fundadas en la década de 1960 que llevan en su nombre y modo de hacer la impronta de lo experimental.

⁹ La recurrencia del tema de La Habana decadente, del énfasis en abordar la ruina es notable tanto en obras literarias como artísticas, sobre todo a partir de la década de 1990, cuando la crisis económica en Cuba afecta de manera muy drástica el fondo habitable. Sin embargo, no es este un tema común en la producción de las primeras décadas de la Revolución, esto le agrega notoriedad al abordaje de Sara Gómez.

imágenes de solares¹⁰, aún en pie pero a punto de desaparecer, y de la construcción de nuevos edificios de estructuras prefabricadas. A grandes rasgos, la presentación se elabora a base de contraposiciones como, atraso-progreso, activo-pasivo, además de la de construcción-destrucción arriba mencionada. Se presentan también (mediante una lógica básica consistente en visibilizar un problema, un método y una solución) indicios de los conflictos principales del filme. En los tres fotogramas a continuación (Figura 2) queda clara tal estructura:



Figura 2

Tomas de la presentación de *De cierta manera* donde se aprecia la lógica problema-método-solución en términos de hábitat.

De un lado se ubican los solares, como ejemplos cimeros del atraso, de otro, opuesto, los nuevos edificios construidos a base de estructuras prefabricadas que se levantan en el lugar que antes ocupaban los primeros¹¹. El solar se proyecta, mediante planos detalle, como un espacio íntimo, cerrado, modulado por códigos específicos que se

¹⁰ En este contexto, casa de vecindad. Los *solares* o *cuarterías* son tipos de espacios habitables comunes en las ciudades cubanas, derivados de la división en pequeños apartamentos, generalmente precarios, de antiguas casas pertenecientes a la aristocracia. Su desarrollo comenzó en la etapa colonial

¹¹ Es interesante resaltar que la recurrencia del prefabricado como *lei motiv*, se hará aún más notable en filmes posteriores (sobre todo durante la década de 1980) como *Los pájaros tirándole a la escopeta* o *Se permuta*.

necesita apreciar de cerca (Figura 3). Las tomas hacen énfasis en las inscripciones que han dejado en las paredes del medio construido, de forma elemental, casi prehistórica, como única vía para perpetuarse, los hombres “marginales” que lo han habitado. Estas representaciones quedaban limitadas al entorno más próximo y privado de su existencia, y no tenían visibilidad dentro de la urbe a causa de la posición de desplazados de sus ejecutores.

El bosquejo que realiza la cámara por estos espacios deja ver también a sus habitantes: los muestra inactivos, estáticos, indefensos, tanto ante la lente como frente a los cambios a su alrededor, tal como puede apreciarse en la Figura 3 a continuación.



Figura 3

Fotogramas de la presentación de *De cierta manera* donde aparecen enfocadas las inscripciones religiosas y de otro tipo en las paredes de un solar a punto de ser derrumbado (izq.) y una familia habitante de este espacio (der.).

En oposición, los edificios de prefabricado conforman una realidad expansiva. Lo verifica otra de las tomas de la presentación en la cual se captan las labores de construcción en uno de estos espacios. El plano, que enfoca a los trabajadores y presumiblemente futuros habitantes de los nuevos edificios, se abre mediante un *zoom out*, que termina por sumirlos en el anonimato. Su actividad, su hacer, cobra protagonismo en detrimento de su individualidad.

En la propia presentación, entre los polos opuestos de atraso (el solar) y de progreso (las estructuras prefabricadas), se intercalan planos que captan transeúntes, ciudadanos “de a pie”, en espacios cotidianos. La cámara colocada a una altura intermedia, inclinada horizontalmente, logra captar a la ciudad como espacio complejo y diverso, que trasciende dualidades y se desenvuelve más allá de los extremos.

Por su parte, el motivo de la bola de demolición que ya se presenta en estos momentos iniciales del filme será recurrente y se convertirá en un símbolo ambiguo, relacionado tanto con la esperanza de un nuevo comienzo, mediante la destrucción de un pasado ominoso, como con la frustración de tal posibilidad ante la pervivencia de lo subjetivo y la memoria. La violencia implícita en el acto de destruir a tal magnitud el hábitat de determinados grupos urbanos se recalca con la recurrencia de este motivo.

Pasada la presentación, tanto la cámara como la voz *over* dejan claro que el plan de demolición-construcción mostrado en el proemio con carga de actualidad es la continuidad de una estrategia más antigua (puesta en práctica desde 1961) para eliminar barrios insalubres y marginales. La cámara realiza un recorrido por uno de los cinco repartos nuevos contruidos “para alojar a los vecinos del desaparecido barrio insalubre de Las Yaguas”.

Uno de los grandes objetivos de *De cierta manera* es problematizar sobre la inserción, en el proceso desatado a partir de 1959, de colectividades que hasta el momento se habían desarrollado al margen¹² social y urbano del “deber ser” moderno. Lo marginal en relación con un panorama cambiante, en construcción, es el punto neurálgico del filme. Entronca aquí con *Memorias...* en tanto que su protagonista habita otro tipo específico de frontera. En el largometraje de Alea, los criterios sobre lo urbano y su metamorfosis en el nuevo proceso son constantemente filtrados por la subjetividad de Sergio.

El conflicto que el personaje manifiesta en el primer monólogo reflexivo sobre la ciudad no es directamente entre construcción y destrucción, como sí aparece en la presentación de *De cierta manera*, sino principalmente entre movimiento y estatismo. El cuestionamiento se posa sobre la posibilidad real del cambio. “Aquí todo sigue igual. Así de pronto parece una escenografía, una ciudad de cartón” se plantea Sergio tras un primer vistazo telescópico al paisaje urbano. La noción escenográfica expresada por el personaje se reafirma en la planimetría que adquieren los edificios captados en el trávelin vertical que traslada el foco de la imagen del centro de la ciudad hacia el puerto (Figura 4.1).

Sin embargo, dicha idea de estatismo se contradice al final del propio plano, al enfocar las actividades portuarias, donde destacan el accionar de grúas y chimeneas de fábricas (Figura 4.2). En coherencia con esto, tras continuar su recorrido visual, el

¹² En el acápite 2.3 del presente capítulo se abordará con mayor profundidad el tema de lo marginal y de las fronteras sociales y urbanas como espacios de conflicto abordados en los filmes analizados.

personaje expresa, con su tono contradictorio característico: “sin embargo, todo parece hoy tan distinto. ¿He cambiado yo o ha cambiado la ciudad?”



Figuras 4.1 (izq.) y 4.2 (der.)

Fotogramas de *Memorias...* donde se aprecia la dicotomía movimiento-estatismo.

Memorias... pone de relieve el conflicto a partir de las firmes conexiones entre la ciudad tradicional (imposible de derribar) y la sociedad tradicional. De esta forma, la desconfianza de Sergio ante la posibilidad del cambio deja ver que, a pesar de los intentos de transformación y resemantización, la ciudad contendrá marcas imborrables de decadencia colonial; remarca que la fisonomía urbana perpetúa física y simbólicamente las antiguas estructuras, por haber surgido de ellas, para pervivir. De ahí que la idea de una tabula rasa sea incompatible con la esencia urbana.

2.1.2. Palabra y experimento urbano

Tanto en *Memorias del subdesarrollo* como en *De cierta manera*, la importancia de la palabra ha sido destacada por varios autores consultados, por lo que se ha decidido dedicarle al tema unas breves reflexiones. Más que como complemento de la imagen o articulación de la historia a partir de diálogos, la palabra cobra en ambos filmes un protagonismo considerable en la conformación de las ideas de lo urbano que los largometrajes desarrollan.

Tal característica no es ajena al marco cultural e histórico en que se conforman ambas obras, sino que responde a un rasgo esencial de los primeros años del proceso revolucionario cubano, ya que, en palabras de Astrid Santana, “la década del sesenta en Cuba es, principalmente una década “letrada”” (2010, p. 53). Esta definición puede extenderse algunos años más allá de la demarcación cronológica tal que es posible incluir en ella, sin temor a inadecuaciones, el largometraje de Sara Gómez.

Para Ariel Camejo

El triunfo revolucionario abrió un espacio, al menos teóricamente posible, para la coincidencia definitiva entre la proyección discursiva de la nación –soñada desde el relato de liberación nacional- y las prácticas efectivas en términos de ciudadanía y formas de reconocimiento comunitario – un horizonte de máxima coherencia entre texto y ciudad. (2017, p. 55)

Es necesario destacar el término *teóricamente*, ya que tal coherencia máxima entre texto y ciudad, según el propio Camejo manifiesta en otro fragmento de su texto, “solo puede ser imaginada, literaturizada.” (2017, p. 60). En tales procesos, las peripecias del logos, de lo urbano pensado y redactado, juegan un papel fundamental.

Tanto en *Memorias...* como en *De cierta manera* se construyen, desde la intelectualidad versiones de la ciudad edificada y por edificar. Mientras en el largometraje de Alea la intelectualidad cubana de la época aparece notablemente representada tanto mediante personajes reales (Edmundo Desnoes, René Depestre, el propio Alea, entre otros) como de ficción (Sergio Carmona y sus soliloquios reflexivos), en el de Gómez, el discurso letrado aparece mejor representado en voz *over*¹³.

Por un lado, en el filme se evidencia el carácter letrado del proyecto de “ciudad nueva” y las formas en que lo experimental, mediado por el logocentrismo, moldea sus formas de construcción y las nociones del “deber ser” de sus habitantes. Los parlamentos de las voces *over*, representaciones del discurso oficial, referencian estudios científicos, afirman que las transformaciones de los barrios en cuestión se realizan bajo “una estudiada estrategia de integración”.

La estructura de dichas intervenciones se asemeja a la de un ensayo académico, donde se discursa sobre lo ajeno desde una posición distanciada y aparentemente imparcial. El “nosotros”, representado por el grupo intelectual comprometido con el proceso revolucionario y que contribuye a la toma de decisiones, se coloca frente al “ellos”: los sectores marginales integrados por ciudadanos reformables sobre los cuales repercutirán las medidas y planes dictados por los primeros.

¹³ Uno de los “misterios” que aún rodea el largometraje de Gómez es la eliminación de la versión final del filme de una secuencia descrita en el guión original, en la cual se representaba una reunión de intelectuales similar a la que se desarrolla en *Memorias...* Su inclusión en el guión como escena con “una función clave” (Arango & Fowler, 2018, p. 150) habla de la importancia que adquiere el discurso ilustrado en el sistema de ideas de la realizadora.

Dicha distancia entre los poseedores de la razón verbal y los receptores de los efectos de dicha razón se manifiesta claramente en la forma en que los primeros aparecen en el filme (siempre en voz *over*). Su anonimato contrasta con la cercanía y la hondura con que son abordados los segundos (personajes reales y de ficción que integran la trama). *De cierta manera* pone de relieve las contradicciones esenciales que existen entre la proyección de una ciudad, o de áreas urbanas determinadas, por parte de una élite intelectual y su implementación práctica, más aun cuando se trata de lograr con ello una integración, o, a fin de cuentas, un plan de homogeneización.

Por su parte, en *Memorias...*, el constante reflexionar de Sergio Carmona sobre diversos temas, entre ellos sobre lo urbano, pone en evidencia un tipo de subjetividad intelectual considerablemente conflictiva para el proceso de transformación social de la etapa que aquí se aborda. “Sin lugar a dudas *Memorias...* es una película/ensayo, donde la reflexión verbal tiene igual presencia que la reproducción fotográfica-móvil-sonora de la ficción y donde el logocentrismo que proviene de la literatura no ha sido desplazado del todo por el dominio de la visualidad” (Santana Fernández de Castro, 2010, pp. 61-62).

Es notable cómo las reflexiones del personaje de Sergio carecen de potencial performativo, que sí es propio del discurso instituyente al que pertenecen las voces *over* del filme de Gómez. Las ideas contenidas en los soliloquios del primero no parecen dejar huellas palpables en la ciudad, no logran estamparse materialmente en ella, mientras los discursos letrados en *De cierta manera* se vuelcan directamente sobre el panorama urbano, lo cual es claramente expresado en la visualidad del filme.

2.1.3. Higiene, orden y control en la ciudad en construcción

Otro de los aspectos sobre la ciudad que el largometraje de Sara Gómez deja ver es el peso que las nociones de higiene y orden adquieren en las transformaciones urbanas. Ambos conceptos habían marcado el discurso moderno sobre la ciudad de La Habana desde tiempos coloniales y con más énfasis durante la intervención norteamericana en los últimos años del siglo XIX. Estas ideas habían encabezado los anuncios publicitarios sobre nuevas urbanizaciones durante toda la primera mitad de la centuria siguiente y fueron retomadas por el proyecto revolucionario.

En *De cierta manera*, la eliminación del antiguo barrio Las Yaguas se encuentra ligada a su carácter insalubre. En consecuencia, las labores colectivas en el nuevo reparto

centran su esfuerzo en mantener limpias las áreas verdes, a partir de trabajos voluntarios. Ello se evidencia en una escena (Figura 5) en la cual se dan los últimos toques constructivos a una escuela de la comunidad. La educación aparece directamente relacionada con el trabajo y a la vez con el mejoramiento de los espacios habitables. En medio de las labores de higienización, los integrantes del grupo se deshacen de varias yaguas que se encontraban en la entrada del centro escolar, como símbolo de un nuevo comienzo.

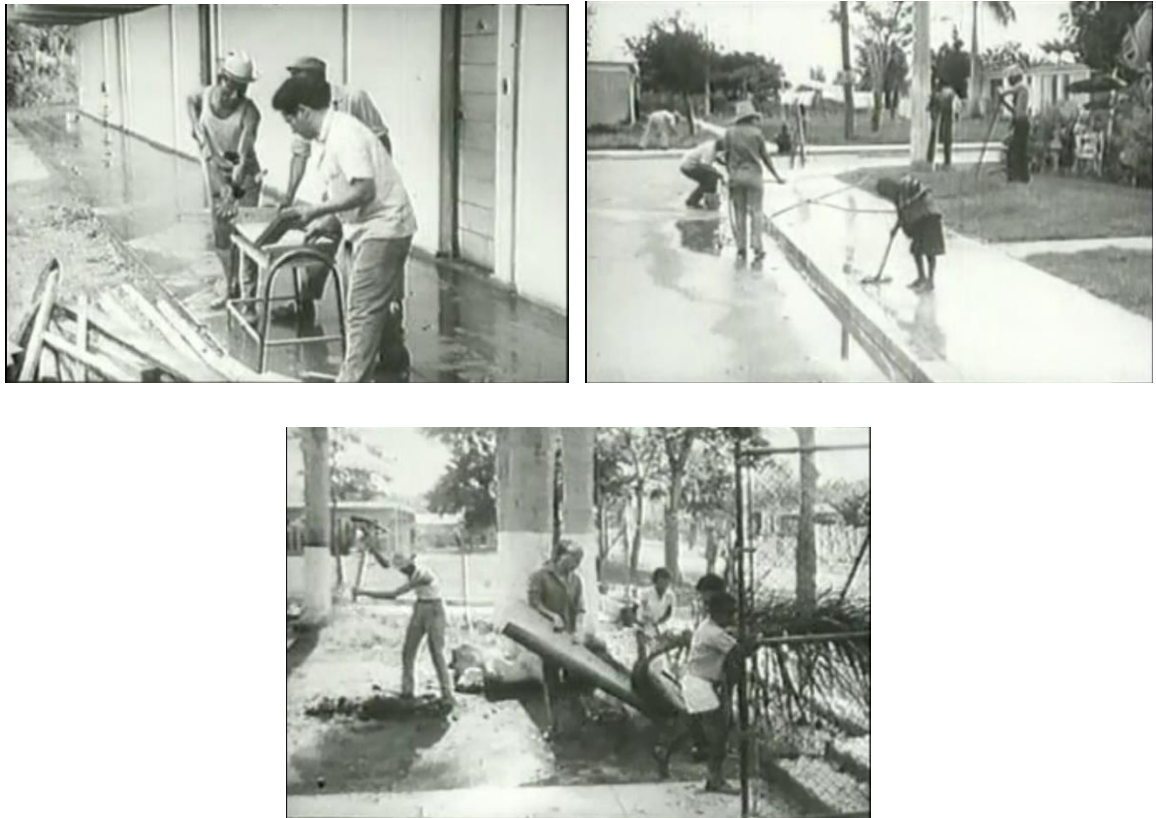


Figura 5

Fotogramas de la escena que muestra un trabajo voluntario en el reparto Miraflores.

La secuencia sigue a otra en la que mediante voz *over*, se da cuenta de un estudio sociológico sobre las experiencias de los primeros años de la revolución (proyecto de eliminación de Las Yaguas y construcción de Miraflores) en la erradicación de barrios marginales. Mediante una serie de datos estadísticos, se demuestra la condición de atraso de los grupos que habitan en los barrios desfavorecidos como el de Cayo Hueso. A continuación se inserta la secuencia del trabajo voluntario en Miraflores, donde se aprecia cierta carga de optimismo. Se evidencia así la intención del filme de indagar en una realidad compleja sin recurrir a la crítica mordaz ni a la afirmación complaciente.

Por su parte, el interés por ordenar, también propio de la ciudad moderna, se ve reflejado en ambos filmes mediante la figura del censo de población. En *Memorias...* tiene lugar una curiosa escena en la cual dos funcionarios llegan a la casa de Sergio para interrogarlo sobre las características de su apartamento y demás propiedades. Es este uno de los momentos en los que el exterior, con su ola de cambios urbanos, franquea el espacio privado del personaje. La violencia de esta entrada se manifiesta ya en la insistencia con la que los funcionarios tocan el timbre. La escena transcurre con la cámara fija con el foco sobre los dos personajes mientras interrogan a Sergio, hasta que este último pregunta, con marcado desconcierto, el porqué de la visita: “un control”, responde en *off* el funcionario.

La escena termina con la imagen del dibujo de un ojo acompañado del texto “te estoy cazando” (Figura 6). Las dicotomías del ver y dejarse ver, de lo público y lo privado atraviesan el filme se concentran en este fotograma, mientras que toda la escena hace ver a Sergio como una suerte de cazador cazado.



Figura 6.

Imagen final de la secuencia en que dos funcionarios que realizan un censo visitan a Sergio.

En *De cierta manera*, el peso del discurso letrado (abordado arriba) en la consecución de un cierto orden urbano se manifiesta también mediante el acto de censar. Este se toma como punto de partida para plantear estrategias efectivas de rediseño de los nuevos espacios de habitabilidad para los grupos marginales. En una de las escenas incorporada a modo de *flash back*, al interior del primer diálogo de Mario con Yolanda, se evidencia la inconformidad de los habitantes de Las Yaguas con el censo de población, su desconfianza y temor a ser controlados, con lo que se ponen de relieve las contradicciones y tirantezas contenidas en estos procesos.

2.2. Hombre nuevo y ciudad, afectos y desarraigos: un análisis de los personajes de Sergio y Mario

En el presente acápite se propone un recorrido por cuestiones que se han encontrado relevantes, y en la mayoría de los casos, comunes a los dos personajes principales de los filmes que aquí se analizan (Sergio Carmona, en *Memorias...* y Mario en *De cierta manera*) en relación con sus interacciones con el espacio urbano. La intención ha sido responder a las preguntas: ¿qué rasgos identitarios y conflictos de Sergio y Mario se estructuran o ratifican en sus respectivas interacciones con la ciudad?; ¿cómo se captan/representan los espacios que habitan dichos personajes?; ¿qué puntos de contacto pueden detectarse entre ambos filmes respecto a estas cuestiones?

En primer lugar, es útil resumir las características generales que conforman a estos personajes, aunque a través de los acápites anteriores han sido mencionadas algunas. Por un lado Sergio es, en definición, un intelectual burgués que decide quedarse en Cuba tras el inicio del proceso revolucionario y el abandono del país por parte de su familia. Vive en un lujoso apartamento en lo alto de un importante edificio en el Vedado, barrio céntrico y de clases acomodadas en La Habana.

El personaje es el protagonista total del filme (y también del libro que le da origen donde se apellida Malabre, en lugar de Carmona), los juicios, apreciaciones, visiones del complejo panorama social que *Memorias...* presenta pasan en todo caso por su subjetividad, se muestran a través de su prisma. En una alternancia de temporalidades, Sergio reflexiona durante todo el filme sobre sucesos de su presente, de un pasado próximo y otro más lejano, mientras escribe un libro de memorias e intercala soliloquios sobre sí mismo y los otros.

Los personajes secundarios que aparecen en el largometraje y moldean algunas de las escenas y conflictos giran también alrededor del protagónico. Entre ellos destaca Elena, una joven con aspiraciones de convertirse en actriz que Sergio conoce en la calle y con la cual tendrá una serie de desencuentros que lo llevarán a un juicio por haber, presuntamente, abusado sexualmente de ella. Elena es presentada, siempre mediante la visión del protagónico masculino, como una muchacha subdesarrollada, inculta, que “no entiende nada”. Una contraparte del personaje pudiera ser Pablo, amigo burgués de Sergio con el cual este último no logra tampoco empatizar del todo, a pesar de pertenecer al

mismo ámbito social. Mientras Pablo quiere y logra abandonar el país, Sergio se queda y tal diferenciación es tan definitoria como dramática en el contexto del filme.

Por su parte Mario, protagonista de *De cierta manera*, es un antiguo habitante del barrio Las Yaguas¹⁴ que, con el plan de eliminación de barrios insalubres impulsado por el gobierno a partir de 1959 ve modificada sustancialmente su espacio y modo de vida. El personaje trabaja en una fábrica ensambladora de ómnibus. El conflicto que atraviesa todo el filme y se deja ver ya en el proemio, es la disyuntiva de Mario entre ser un buen trabajador (un hombre nuevo que responde a principios morales propios de la sociedad en construcción) o un “socio” (un defensor, por encima de cualquier compromiso proletario, de su amigo del barrio). Encarna la esencia de las contradicciones surgidas en el seno del plan desarrollado para eliminar “todo rastro de la marginalidad” en la Cuba revolucionaria.

Sergio y Mario son dos sujetos pertenecientes a realidades considerablemente distantes, ubicados en extremos opuestos en la escala social, pero comparten tiempo histórico y una condición particular de habitar lo fronterizo, de encontrarse fuera de la norma establecida centralmente para la modelación del deber ser del sujeto revolucionario. Esto desemboca en la imposibilidad de encontrar en ellos formas concretas correspondientes a personajes “tipo”.

A este respecto y sobre el personaje de Sergio, expresa Astrid Santana: “en medio de dos grupos sociales arquetípicos que se separan doctrinalmente al triunfo de la revolución, los “burgueses” y el “pueblo”; y diferente de ellos, *rara avis*, un sujeto dotado de intelecto iluminado (...)” (2010, p. 81). De Mario pudiera decirse que, aunque pertenece claramente al “pueblo”, su procedencia y sus contradicciones en el plano de la subjetividad, a causa de una mutación identitaria impuesta, lo colocan en el borde de lo reglamentario. Su condición de marginal le impide participar de lleno, al encontrarse en la línea límite entre el “deber ser” y el “querer ser”.

¿Cómo influyen estas caracterizaciones en los modos en que los personajes habitan la ciudad?

La principal manera de relación del Sergio de *Memorias...* con lo urbano es a través de sus caminatas, mayormente solitarias por espacios urbanos. En su constante

¹⁴ Este barrio fue tristemente célebre por su gran escala y pobreza. Había surgido aproximadamente en la década de 1930 y en 1949 “en Las Yaguas vivían unas seis mil familias en casi 1500 casetas construidas por ellas mismas.” (Oller Oller, 2018)

deambular reflexiona sobre La Habana: observa la ausencia de *El Encanto*, los anaqueles vacíos, la pobreza de la gente (Figura 7). De no ser por el tono plano de su voz, que le otorga cierta monotonía al discurso, se pudiera observar en él atisbos de nostalgia. La evaluación de su actualidad y de los sucesos a su alrededor pasan por analizar la ciudad.



Figura 7

Fotogramas de una de las escenas del deambular de Sergio por Centro Habana.

Las caminatas por el Vedado de Sergio toman un tono particular. Las secuencias que muestran al personaje deambulando por las calles del barrio que habita evidencian una conexión espiritual entre el sujeto y lo urbano, sustentada en recuerdos de la niñez y la juventud. Es interesante en este sentido, la escena que comienza cuando el personaje se detiene frente a la que fuera la casa de Francisco de la Cuesta, su amigo de la infancia, ahora aparentemente vacía y custodiada por militares en la puerta. La cámara, hasta el momento cercana siempre a Sergio, se separa de él, se adentra en la mansión y comienza a explorar los objetos que allí se hallan, vulnerando la intimidad de un espacio privado que ha perdido a sus habitantes. Mientras, la voz en *off* de Sergio, se pregunta por el destino de su amigo, y si recordará a qué jugaban de pequeños.

En la siguiente secuencia que toma por centro también el Vedado, el protagonista recuerda su relación con Hanna, con gran nostalgia y con la convicción expresa de que fue ella lo mejor que le pasó en la vida. Más allá de la remembranza del amor, la secuencia contiene una superposición simbólica muy notable sobre la superficie de la edificación que se presenta. El antes colegio de Hanna es, al momento en que Sergio recorre su fachada, la

Escuela Especial Lenin, según deja ver un cartel situado en la parte alta del edificio. Sobre el altar de la virgen María se ha situado un cartel con el rostro del líder soviético (Figura 8). La escena sintetiza magistralmente las superposiciones ideológicas y simbólicas que se dan a nivel urbano y que condicionan los imaginarios de la época.

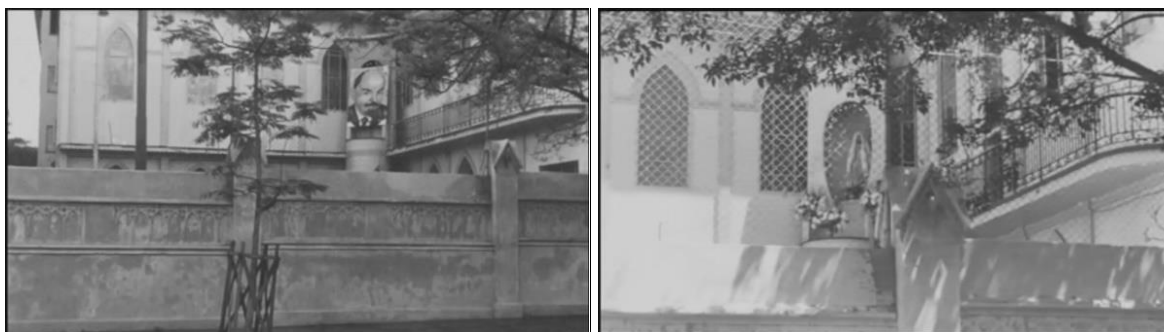


Figura 8

Superposiciones simbólicas a nivel urbano.

La siguiente secuencia que se desarrolla también en las calles del Vedado denota el choque definitivo con una realidad ajena al personaje, la de lo popular. Personas negras, pobres, “marginales” (como Mario), avanzan a ritmo de conga por la calle Paseo. El detalle de un pequeño cartel deja claro que se trata de una celebración por el Primero de Mayo. Sergio, mientras camina contrario a la multitud trabajadora recuerda que aún vive de la renta de sus propiedades. Sus palabras, superpuestas a la imagen lo separan aún más del grupo que atraviesa.

La interacción del personaje con su entorno urbano más próximo y familiar se ve más mediada por el “yo” que sus andanzas por espacios más lejanos y concurridos de la ciudad. Su vía de apego con el barrio es exclusivamente el recuerdo. En el ámbito del sistema anterior (pre revolucionario), las formas de perpetuar la memoria practicadas por Sergio eran mucho más visible a nivel urbano. Los soportes que produce y domina prevalecen en el entorno colectivo de la ciudad abstracta. Las escenas en que visita el Museo Nacional y la casa-museo de Ernest Hemingway son evidencia de que los códigos del primero dominan la escena urbana y han sido perpetuados por las instituciones legitimadas y legitimadoras.

En el nuevo contexto revolucionario, estructuras como el museo, el cine o las galerías de arte, sobreviven, a pesar de las transformaciones, de forma tal que la situación del personaje en la ciudad, más allá de los desplazamientos, continúe gozando de ciertos

privilegios culturales heredados. Sin embargo, la situación de su presente no le permite generar empatía o nuevas sensaciones positivas. Ha visto anulada su capacidad para influir en la construcción de la ciudad y sus recorridos por esta le recuerdan su incapacidad para integrarse a los nuevos grupos, ya sean letrados o proletarios.

La ciudad, consiguientemente, por ser parte del proyecto totalizador en curso pierde la conexión con Sergio. Este tipo de desvinculación será vista a lo largo del proceso revolucionario como una sedición y los integrantes de los grupos con dichas características serán tildados de escoria. De ahí que su presencia, incluso su existencia a nivel urbano, sea anulada a partir de la modificación de todos los ámbitos de su cultura material.

El conflicto de la exclusión es un hilo que permite hilvanar las historias de Sergio y Mario, aunque sus matices sean marcadamente distintos. El primer personaje, como ya se ha mencionado, se considera irremediabilmente externo a todo acontecimiento a su alrededor, mientras el segundo transita por un miedo a ser excluido de alguno de los dos ámbitos en cuya frontera habita: el “ambiente” y la vida laboral del marginal reformado. “¿cómo puede el individuo en proceso de cambio asumirse dentro de su tradición cultural – negativizada como marginal y atrasada– y ser a la vez crítico con ella?; ¿son acaso dos entidades apartadas las del ser revolucionario y las del ser hombre de barrio, el “socio”? (Valdés León, 2015, p. 51)

Lejos de la posición reflexiva de Sergio, la de Mario se vuelca más hacia la acción. Su conflicto principal surge de su impulso por delatar a su amigo ante la asamblea de trabajadores que lo evaluaba por ausencias continuadas al centro laboral. Salvo en contadas ocasiones (cuando se sincera con Yolanda) el personaje tiende a no dejar ver sus contradicciones internas. La principal de ellas radica en una crisis de identidad que lo ubica en el intersticio moral y en los límites urbanos de lo antiguo y lo nuevo, lo legitimado y lo que está por legitimarse.

El conflicto esencial es, entonces, entre los valores de la falsa solidaridad e individualismo extremo propios del mundo "viejo" (acentuados en las condiciones de hostilidad y supervivencia continua de los ambientes de marginalidad) y los modelos de virtuosidad y compañerismo propuestos en los discursos ideológico, ético y cultural de la Revolución cubana. (Arango & Fowler, 2018, p. 156)

La proyección del personaje varía en función de las personas con las que interactúa y de los espacios en los que se encuentra. De esta forma, por ejemplo, se pueden detectar claramente lugares de libertad, donde se manifiesta y expresa con comodidad y otros que se convierten en lugares de presión y conflicto. Entre los primeros (Figura 9) destacan el hogar que Mario comparte con sus padres que, aunque aparece solo en una escena relativamente breve, deja ver lo que aquí se argumenta¹⁵. Además, la comodidad se aprecia también en escenas que transcurren al aire libre, en general en espacios naturales.

En una de ellas, mientras habla con Yolanda, llama la atención el comentario de Mario sobre el tiempo que pasó de joven en la Sierra Maestra (presumiblemente como parte de algún entrenamiento militar o trabajo agrícola): “la Sierra era un vacilón, en la Sierra me sentía bien, era como andar con los socios de aquí del barrio”. Es llamativo cómo la lejanía de todo lo conocido (la Sierra Maestra se encuentra en el Oriente de Cuba, a más de 800 km de la ciudad de La Habana) representó para el personaje un momento de distensión y libertad.



¹⁵ La escena del hogar de Mario tiene mayor importancia y duración en el guión original que en el resultado final del filme. En la versión escrita, tal y como puede leerse en *De cierta manera. Un guión de Sara Gómez y Tomás González*, “la secuencia comienza con planos puramente descriptivos, de ambientación (...) Este inicio tiene la función de mostrar al público algo de la cultura de esta familia por medio de uso cotidiano y ornamentales” (Arango & Fowler, 2018, p. 28). Sin embargo, en el filme tales paneos no aparecen y se pasa directamente a los diálogos.



Figura 9

Escenas que visualizan los “espacios de libertad” del personaje de Mario.

Entre los “espacios de presión” para el personaje de Mario se han detectado el centro de trabajo y el centro de la ciudad (Figuras 10.1 y 10.2). El primero está marcado por el conflicto principal, de tipo laboral, que condiciona la incomodidad permanente del personaje. La fábrica de ómnibus se presenta en el filme como un espacio fundamental. Las distintas escenas que la toman como lugar se regodean en mostrar la cotidianidad del trabajo allí, mediante el foco en los obreros. Uno de los momentos claves, climáticos del filme se desarrolla en la fábrica, específicamente en la asamblea de los trabajadores (Figura 10.1), donde los conflictos entre la individualidad de Mario y los colectivos en los que pretende permanecer llegan a su punto máximo.

Por otra parte, es llamativo el hecho de que el centro de La Habana también sea presentado como área de conflicto (Figura 10.2). En contraposición al barrio (Miraflores), el centro de la ciudad (El Vedado, específicamente la zona de La Rampa), presenta una serie de códigos que se traducen en reto para el personaje de Mario. En su intento por integrarse a la sociedad nueva, transita por estos espacios y disfruta de los servicios (restaurantes elegantes) y ofertas culturales (cine). Sin embargo, “carga” hasta allí sus complejidades de sujeto desplazado, exterior a ese centro al que pretende integrarse.



Figuras 10.1 (izq.) y 10.2 (der).

Escenas que muestran momentos de tensión e incomodidad del personaje de Mario en relación con determinados espacios urbanos.

A manera de conclusión puede decirse que las complejidades de los personajes de Mario y Sergio se articulan en conjugación con determinados espacios. Si bien las diferencias entre ellos son notables, queda claro que ambos son sujetos urbanos, habitantes de algún tipo de margen, sujetos fronterizos. De esta manera, los filmes palpan su interés por la profundidad en el tratamiento de los fenómenos, evadiendo fórmulas simplistas o complacientes.

2.3. Islas en el trópico. La puesta en visión de territorios urbanos

En de sus soliloquios el Sergio de *Memorias...* reflexiona sobre la vida en Cuba de Ernest Hemingway, mientras recorre el museo que fuera la casa del escritor. “Aquí tuvo su refugio, su torre, su isla en el trópico”, dice la voz en *off* del protagonista, y parece referirse a sí mismo (Figura 11). Como se ha mencionado en el acápite anterior, el personaje se había construido su propia isla-*penthouse*, desde donde solía convertirse en una suerte de *voyeur* analítico, un crítico observador incapaz de formar parte, por una imposibilidad esencial, del mundo que tenía ante sus ojos.



Figura 11

Secuencia de *Memorias...* en la que Sergio contempla, desde la altura de la antigua casa de Ernest Hemingway las afueras de La Habana.

Mientras el discurso oficial hablaba de una Gran Habana, a partir de un intento por crear una visión de ciudad unificada en el marco de una sociedad homogénea, tanto *Memorias...* como *De cierta manera* remarcaban la imposibilidad de generalizaciones en el ámbito de lo urbano. Los personajes de ambos filmes se mueven en uno o múltiples territorios urbanos, en fracciones de ciudad cuyas fronteras se pretendían desdibujadas.

“Territorio fue y sigue siendo un espacio, así sea imaginario, donde habitamos con los nuestros, donde el recuerdo del antepasado y la evocación del futuro permiten referenciarlo como un lugar que nombró con ciertos límites geográficos y simbólicos.” (Silva, 2006, p. 54). Los filmes analizados evidencian los conflictos de un movimiento repentino en los cimientos y límites de esos territorios a los que se refiere Silva. En el largometraje de Sara Gómez, la traza del lugar donde habitaban los personajes principales fue físicamente borrada, mientras su nombre (Las Yaguas) y su impronta pervivían en el plano subjetivo de la memoria y más tangible de la cultura.

En *Memorias...* la migración de “los nuestros” de Sergio y las innumerables mutaciones sociales ponen en riesgo la posibilidad del personaje de comprender su hábitat. La verticalidad, determinada por la polarización abajo-arriba, es una de las marcas espaciales, que evidencia el intento de Sergio por conservar cierto privilegio. La posición de ventaja económica y política de la que el personaje gozaba antes de 1959, mutó en primacía reflexiva y de observación. El habitar un apartamento en lo alto de un edificio, con vistas casi panorámicas sobre la ciudad le permite esta licencia. De tal forma, el territorio de lo alto es controlado cómodamente por el personaje, mientras que el ámbito de lo bajo (estar a ras de suelo) le produce incomodidades, le hace preguntarse: “¿Y tú qué

haces aquí abajo Sergio? ¿Qué significa todo esto?” (Figura 12) mientras cruza la calle Malecón.



Figura 12

Fotograma de *Memorias del subdesarrollo* donde Sergio se cuestiona sobre su existencia y participación en los procesos a su alrededor.

Astrid Santana, en relación con ciertas proyecciones de *Memorias...* relacionadas con las cuestiones hasta ahora mencionadas afirma:

La visualización de la cultura cubana que propone Alea, canaliza las emergencias conflictivas de las diferencias y las fronteras (...) La demanda de la legitimación social de los hambreados cuaja turgente en las calles, en las canciones populares, en el baile saturado de rostros y cuerpos negros; al mismo tiempo, es reconocible el contra-discurso del “intelectual metropolitano”, conducto ilustrado del saber occidental, único camino entrevisto para elevar a la Isla hacia los índices del desarrollo (2010, p. 31)

La Isla (con mayúsculas) se contrapone a las múltiples islas que componen ambos filmes. Lo insular para Sergio es sinónimo de refugio que él, como Hemingway, posee y conserva a toda costa. Lo antillano y lo isleño pueden tener múltiples lecturas en el filme¹⁶, y su impronta en las formas de representación de lo urbano es una de ellas. En

¹⁶ Astrid Santana observa que “es la voluntad desde el arte, “de ser antillano, es decir plurirrelatado” (Édouard Glissant), lo que va a vertebrar la ejecución de un filme como *Memorias del subdesarrollo*”. Igualmente considera que el filme “se funda en la “territorialización” y “desterritorialización” discursiva, o sea, en las constantes peripecias de la idea, su diseño espacio-temporal se asimila a los estímulos subjetivos de la memoria, los apuntes y la reconstrucción intelectual dada por el protagonista” (Santana Fernández de Castro, 2010, p. 151)

Memorias..., los límites de la Isla aparecen explicitados en dos lugares fundamentales: el Malecón de La Habana y el aeropuerto. Se trata de espacios evidentemente limítrofes en los cuales se realiza la condición de sujeto fronterizo propia de Sergio y que se ha explicado en el acápite anterior.

Por su parte, en *De cierta manera*, la propia condición de marginalidad de los sujetos y espacios representados conforma una suerte de panorama aparte (independientemente de si su ubicación física es el centro de la ciudad, como es el caso del barrio de Cayo Hueso o la periferia, representada por el reparto Miraflores, donde viven Mario y los demás personajes). En el filme, la Isla como totalidad puede detectarse más que todo en relación con el proceso revolucionario: “esta revolución es más grande que nosotros mismos”. De igual forma, los conceptos Isla, patria y Revolución se funden en uno y establecen un centro abstracto de referencia. Lo marginal, entendido como isla, mantiene a dicho centro como objeto de deseo y mientras pugna con su propia impermeabilidad.

Otra de las cuestiones de interés que se ha encontrado en el análisis de las fronteras y territorios urbanos en los filmes es la relativa a la diferenciación entre el espacio natural y el espacio construido. Han llamado la atención, sobre todo, las coincidencias en el tratamiento y significados de dicha dicotomía toma en las dos obras.

De manera general (y como se adelantaba en el acápite anterior al tratar al personaje de Mario), puede decirse que lo “verde” aparece como sinónimo de libertad y felicidad pasadas, con ciertos toques de nostalgia, tanto en el filme de Alea como en el de Gómez. Además, es llamativo cómo las escenas que se alejan de los espacios urbanos más concurridos para tomar como escenario espacios naturales se relacionan con el romance y con la presencia femenina. Astrid Santana puntualiza en este sentido sobre Sergio:

Lo vemos besar a Hanna en el ambiente natural de las márgenes del río Almendares. Con largas tomas de los árboles y el río que ofrecen una visualidad de la naturaleza rayana en el romanticismo, hasta ahora no empleada en el filme, la configuración espacio-temporal indica, más que una vuelta al pasado, una figuración o percepción desiderativa: el deseo de Sergio sobre su sueño trunco. (2010, pp. 155-157)

También la escena en que el intelectual imagina el bautismo de Noemí (su empleada doméstica) comparte estos tonos románticos y hasta bucólicos asociados con los espacios naturales. En contraste, ninguna escena con Elena o Laura tienen lugar en estos espacios, sino en sitios puramente citadinos, céntricos o en el espacio privado del apartamento de Sergio. De esta forma, las relaciones tormentosas se relacionan con lo urbano, mientras las idílicas con lo natural.



Figura 13

Fotogramas de la escena de romance de Sergio con Hanna (arriba) y con Noemí (abajo).

Un patrón similar puede detectarse en la secuencia de *De cierta manera* en la que Mario y Yolanda conversan por primera vez. Lo verde se mantiene como espacio de romance, pero, contrario a como sucede en *Memorias...*, se asocia al presente. Mario le señala a su compañera el espacio donde antes se extendía el barrio de Las Yaguas. La escena se configura a base de contraposiciones visuales (Figura 14), donde lo natural se opone a lo construido (precariamente) y a lo insalubre. La secuencia transmite la idea de la posibilidad de una restauración, donde el paso, la conversión de lo construido en natural, obedece a una lógica contraria a la común de las ciudades modernas, que es presentada aquí como positiva.



Figura 14

Secuencia de *De cierta manera* donde se muestra, a partir de oposiciones visuales el carácter positivo, renovador de los espacios verdes frente lo atrasado e insalubre de los mismos espacios en un momento histórico anterior.

En medio de los panoramas naturales es interesante destacar la recurrencia del agua, de cuya simbología se han encontrado posibles pistas. En el caso de *Memorias...*, los ambientes acuáticos naturales aparecen en dos formas, el río y el mar. El primero, asociado con la escena del bautismo de Noemí, hace alusión a la pureza, la sencillez, pero también a la fantasía, el misterio y el deseo (Figura 15).

Por su parte, el mar es más polifacético. Funciona como el límite natural y simbólico de la ciudad y de la Isla. En los recorridos visuales de Sergio y su telescopio en las primeras escenas el mar se muestra en calma, al fondo, con una presencia casi inadvertida pero ineludible. Sin embargo, ya en esa escena el enfoque de un barco de guerra navegando muy cerca del malecón adelanta el ambiente bélico. En una de las escenas finales del filme se capta en toda su bravura, junto con una imagen del Sergio

caminante en actitud de derrota. El mar acompaña al personaje en sus estados de ánimo, de un desenfadado juego de reflexiones al principio, a una profunda preocupación existencial.



Figura 15

Vistas del mar en *Memorias...*

El hecho de que los filmes analizados se centren en visibilizar cuestiones relacionadas con territorios urbanos específicos, completamente opuestos y apartados del centro del canon, delata un espíritu indagatorio y rompedor. Ambos insisten en destacar que, a pesar de la opinión del discurso instituyente, el fenómeno de subordinación individuo-comunidad y territorios urbanos-ciudad abstracta es solo aparente y porta una carga conflictiva.

Conclusiones

A través del análisis presentado se ha demostrado que los filmes *Memorias del subdesarrollo* y *De cierta manera* presentan visiones conflictivas de la ciudad. Ambos problematizan sobre las complejidades de construir una “ciudad nueva”, una Gran Habana moderna, a la par que visibilizan territorios diferenciados y ponen de relieve la preeminencia de la subjetividad en la construcción del sujeto urbano.

Quedó evidenciado cómo el acto de representar, con sus múltiples complejidades, se ve enriquecido, en los largometrajes seleccionados, por un profundo tono analítico y cuestionador, testigo de la capacidad del arte para dialogar de formas tan diversas como eficaces con su contexto (en el sentido más abarcador del término). A lo largo de las reflexiones presentadas se abordó, en un primer momento de manera teórica, según visiones de diversos autores, y más tarde a partir de un anclaje directo a los filmes, el potencial mediador del cine en la creación y transmisión de imaginarios sociales y urbanos.

Cuestiones como la importancia de la palabra, acompañada de su potencial performativo, de la idea de homogeneidad soportada por las de higiene, orden y control, han sido puestas de relieve en el presente estudio a partir de la manera en que tales temas se visibilizan en los filmes. Mediante una indagación en los personajes de Sergio y Mario como habitantes de universos específicos, dígame del dominio particular de cada uno de los filmes y de los espacios que se moldean al interior de estos, fue posible detectar particularidades, versiones dispares de La Habana de los primeros años posteriores a 1959, que interactúan de maneras específicas y creativas con el contexto histórico y con los discursos instituyentes de la época.

Una cuestión a destacar es la preeminencia que adquiere la intelectualidad, de forma más directa en *Memorias...* pero innegablemente también en *De cierta manera*, en relación con la representación urbana. En relación con ello, han sido tratados también los puntos de contacto y las distancias entre ciudad imaginada y ciudad real, que pasan por las dimensiones subjetivas, la concepción intelectual y la implementación práctica de los planes urbanísticos y sociales.

Durante la realización del presente estudio han llamado la atención las numerosas similitudes entre las ideas que subyacen en el discurso urbano de ambos filmes abordados.

Tal particularidad pudiera estar condicionada por el hecho de que Tomás Gutiérrez Alea, el director de *Memorias...*, concluyera la producción del largometraje de Sara Gómez tras la muerte de esta en 1974. Más allá de las diferencias formales y de objetivos perseguidos por ambos filmes, estos dejan ver una serie de inquietudes comunes al arte durante los primeros años de la Revolución cubana.

Es necesario puntualizar que, además de las cuestiones tratadas, pudieran existir otras a tener en cuenta y que enriquecerían el panorama analítico aquí presentado. Por ejemplo, sería posible abordar el espacio ciudadano a partir de las perspectivas de los personajes femeninos, utilizando herramientas propias de los estudios de género.

Referencias

- Arango, A., & Fowler, V. (2018). *De cierta manera. Un guión de Sara Gómez y Tomás González*. La Habana, Cuba: Ediciones ICAIC.
- Arce Padrón, Y. (2015). Relatos de exclusión. Indagaciones poscoloniales sobre raza y marginalidad en el cine de Sara Gómez. *Arte y políticas de identidad*, 13, 59-78. Recuperado de <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/47950>
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona, España: Gedisa.
- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Recuperado de <https://imaginariosyrepresentaciones.files.wordpress.com/2015/09/baczko-bronislaw-los-imaginarios-sociales.pdf>
- Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas: Cine y espacio urbano*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Camarero, G. (2017). Escenografías y escenarios urbanos. En *Ciudades americanas en el cine* (pp. 7-24). Madrid, España: Akal.
- Camejo Vento, A. (2017). *Ciudad de palabras*. (Tesis Doctoral). Universidad de La Habana, La Habana. Recuperado de https://www.academia.edu/35823588/Ciudad_de_palabras_Estrategias_discursivas_y_modalidades_textuales_de_la_representaci%C3%B3n_urbana_en_la_novel%C3%ADstica_de_Leonardo_Padura_Pedro_Juan_Guti%C3%A9rrez_y_Ena_Luc%C3%ADa_Portela
- Castro Ruz, F. (1959). *Intervención en el Colegio de Arquitectos*. Recuperado de <http://www.fidelcastro.cu/es/discursos/intervencion-en-el-colegio-de-arquitectos>
- Castro Ruz, F. (1961). *Discurso pronunciado como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961*. Recuperado de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>

- Castro Ruz, F. (1961). *Discurso pronunciado en la clausura del Primer Congreso de Escritores y Artistas, efectuado en el Teatro «Chaplin», el 22 de agosto de 1961*. Recuperado de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f220861e.html>
- Castro Ruz, F. (1968). *Discurso conmemorativo del XI aniversario de la acción del 13 de marzo de 1957, efectuado en la escalinata de la Universidad de La Habana el 13 de marzo de 1968*, Recuperado de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/f130368e.html>
- Cinemateca de Cuba. (2018). *Bitácora de cine cubano: Vol. I*. AECID-Ediciones La Palma-Cinemateca de Cuba.
- Díaz, M., & Río, J. del. (2010). *Cien caminos del cine cubano*. La Habana, Cuba: Ediciones ICAIC.
- Fornet, A. (2001, diciembre). Apuntes para la historia del cine cubano de ficción (1959-1989). *Temas*, 27, 4-16.
- García Borrero, J. A. (2011). *Otras maneras de pensar el cine cubano*. Santiago de Cuba, Cuba: Editorial Oriente.
- Hiernaux, D. (2007). Los imaginarios urbanos: De la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Eure. Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, 33(99), 17-30. Recuperado de <https://www.eure.cl/index.php/eure/issue/view/125>
- Imbert, G. (1988). La ciudad como recorrido (aproximación figurativa a la cotidianeidad). En *Investigaciones semióticas II: lo cotidiano y lo teatral* (Vol. 1). (pp. 239-252). Oviedo, España: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- Ley No. 169. Ley de creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Publicada en *Gaceta de Cuba*, del 24 de marzo de 1959. Cuba.
- Muñoz-Hernández, R. (2019). La vivienda social desarrollada por el Ministerio de Obras Públicas en La Habana (1960-1964). *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo. Pontificia Universidad Javeriana*, 12(24). DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cvu12-24.vsdm>

- Oller Oller, J. (2018, enero 24). Los niños héroes de Las Yaguas. *Cubaperiodistas*. Recuperado de <https://www.cubaperiodistas.cu/index.php/2018/01/los-ninos-heroes-de-las-yaguas/>
- Santana Fernández de Castro, A. (2010). *Literatura y cine: Lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo*. Santiago de Compostela, España: Universidad de Santiago de Compostela.
- Segre, R. (1970). *Cuba. Arquitectura de la Revolución*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Segre, R. (2015). *Arquitectura y urbanismo. Cuba y América Latina desde el siglo XXI*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.
- Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos* (5ta Edición). Bogotá, Colombia: Arango Editores.
- Valdés León, C. (2015). De cierta manera. Lecturas de Frantz Fanon en Sara Gómez. *Cuadernos del Caribe*, 19, 45-52. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ccaribe/article/view/53508>
- Valle Dávila, I. D. (2014). Tiempo e Historia en el cine cubano de los años 1960 y 1970. *História: Questões & Debates*, 61(2), 209-231 DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/his.v61i2>.

Filmografía

- Gómez, S. (Dir.) (1974). *De cierta manera*.
Accesible en https://www.youtube.com/watch?v=F_FaWYhtW80&t=2715s
- Gutiérrez Alea, T. (Dir.) (1960). *Historias de la Revolución*.
Accesible en <https://www.youtube.com/watch?v=2NNNMWOoojc&t=1558s>
- Gutiérrez Alea, T. (Dir.) (1968). *Memorias del subdesarrollo*.
Accesible en https://www.youtube.com/watch?v=O_mHBlwnGPs&t=25s
- Jiménez Leal, O., & Cabrera Infante, S. (Dir.) (1961). *P.M.*
Accesible en https://rialta.org/aiovg_videos/pm/

Kalatosov, M. (Dir.) (1964). *Soy Cuba*.

Accesible en <https://www.youtube.com/watch?v=lt-RbV8KiC0>

Vega, P. (Dir.) (1964). *En la noche*.

Accesible en <https://www.dailymotion.com/video/x4ve7x1>

Bibliografía complementaria

Anderson, B. (1991). *Comunidades imaginadas*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Casetti, F. & Chio, F. di. (1991). *Cómo analizar un film*. Recuperado de https://www.academia.edu/10361715/Casetti_Francesco_Como_Analizar_Un_Film_PDF

Castro Ruz, F. (1983). *La historia me absolverá*. La Habana, Cuba: Editorial Ciencias Sociales.

Chanan, M. (2001, diciembre). Titón y lo intertextual. *Temas*, No. 27, 63-67.

Évora, J. A. (1994). *Tomás Gutiérrez Alea*. Huesca, España: Festival de Cine de Huesca.

Franco Salgado, A. (2017). *Ciudad y espacio urbano en el último cine iberoamericano (2000-2015)*. (Tesis Doctoral). Universidad da Coruña, La Coruña. Recuperado de https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/19213/FrancoSalgado_Andrea_TD_2017.pdf?sequence=3&isAllowed=y

Leyva Martínez, Y. (2020, noviembre 13). Ensayo general para un hombre nuevo. Mario Balmaseda, Mario Limonta y Eloy Machado 'El Ambia' hablan sobre Sara Gómez. *IPS Cuba*. Recuperado de <https://www.ipscuba.net/sin-categoria/ensayo-general-para-un-hombre-nuevo-mario-balmaseda-mario-limonta-y-eloy-machado-el-ambia-hablan-sobre-sara-gomez/>

Rodríguez Tejuca, C., & Longueira Borrego, N. (2016, Invierno). Construcción del mito de la ciudad democrática. Los orígenes del cine documental revolucionario. *Apuntes Hispánicos*, *XIII*, 63-75. Recuperado de https://www.academia.edu/download/53584895/Apuntes_Hispanicos_Vol._13_Invierno_2016.pdf#page=63